



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

**LUZ SOBRE O FUNDO ESCURO:
CARAVAGGIO, SÃO MATEUS E O ANJO E AMOR VITORIOSO
(1601-1602)**

RODRIGO HENRIQUE ARAÚJO DA COSTA

**LUZ SOBRE O FUNDO ESCURO:
CARAVAGGIO, SÃO MATEUS E O ANJO E AMOR VITORIOSO
(1601-1602)**

RODRIGO HENRIQUE ARAÚJO DA COSTA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História do Departamento de História, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal da Paraíba, como requisito para a obtenção do título de Mestre em História, Área de Concentração em História e Cultura Histórica.

Orientador: Prof. Dr. Carlos André Macedo Cavalcanti

Linha de Pesquisa: História Regional

JOÃO PESSOA - PB
AGOSTO DE 2013

*C837l Costa, Rodrigo Henrique Araújo da.
Luz sobre o fundo escuro: Caravaggio, São
Mateus e o Anjo e Amor Vitorioso (1601-1602) /
Rodrigo Henrique Araújo da Costa.-- João Pessoa,
2013.
190f. : il.
Orientador: Carlos André Macedo Cavalcanti
Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCHLA
1. Caravaggio, Michelangelo Merisi, 1571-
1610. 2. História regional. 3. História moderna. 4.
História da arte. 5. Cultura artística. 6. Barroco.*

**LUZ SOBRE O FUNDO ESCURO:
CARAVAGGIO, SÃO MATEUS E O ANJO E AMOR VITORIOSO
(1601-1602)**

RODRIGO HENRIQUE ARAÚJO DA COSTA

Dissertação de Mestrado avaliada em 06/08/2013 com conceito _____

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Carlos André Macedo Cavalcanti
Programa de Pós-Graduação em História – Universidade Federal da Paraíba
Orientador

Prof. Dr. Luiz Carlos Luz Marques
Programa de Pós-Graduação em Ciências da Religião – Universidade Católica de
Pernambuco - UNICAP
Examinador Externo

Prof. Dr. Élio Chaves Flores
Programa de Pós-Graduação em História – Universidade Federal da Paraíba
Examinador Interno

Prof. Dr. Mozart Vergetti de Menezes
Programa de Pós-Graduação em História – Universidade Federal da Paraíba
Suplente Interno

Profa. Dra. Emanuela Sousa Ribeiro
Dep. Antropologia e Museologia - Universidade Federal de Pernambuco
Suplente Externa

Ser-vos-á dado compartilhar da ousadia da
beleza.

Saúl Sosnowski

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, Beatriz Noêmia Araújo da Costa, pelo carinho, dedicação, exemplo e motivação em todos os momentos. Ao meu pai, Ronaldo Alves da Costa, pelo incentivo e pelo exemplo de superação, hombridade e honestidade.

Ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal da Paraíba.

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), pelo financiamento de meus estudos.

À minha irmã, Nálbia Roberta Araújo da Costa, fisioterapeuta, jurista e MSc. em Direitos Humanos pela UFPB, pelo exemplo de superação, capacidade intelectual e de dedicação ao conhecimento.

Ao Prof. Dr. Carlos André Cavalcanti, pelo empenho, disponibilidade e dedicação durante toda a orientação de mestrado. Mais ainda pelas conversas abertas e tranquilas, pelos conselhos e ensinamentos.

À Profa. Dra. Regina Behar. Grande professora e brilhante pesquisadora, pelo apoio e motivação à minha pesquisa. Um exemplo a ser seguido por todos os seus alunos. Sua disciplina de Linguagens Historiográficas foi de grande importância para o amadurecimento de minha pesquisa e da formação como Historiador.

Ao Prof. Élio Chaves Flores, pela vastíssima riqueza com que comentou, criticou e influenciou mudanças significativas para o andamento de toda a pesquisa desde sua primeira leitura, no Seminário de Dissertação.

À Profa. Dra. Marinalva Freire da Silva, pela grandeza em me atender com tamanha generosidade e minúcia.

À Profa. MSc. Ana Paula Cavalcanti, pela delicadeza em me ajudar na revisão dos capítulos referentes ao Imaginário.

À Profa. Dra. Carla Mary Oliveira, por ter me apresentado na Graduação as pinturas de Caravaggio, e por ter me orientado durante o primeiro ano de mestrado, introduzindo bibliografia de qualidade na área de História da Arte.

À Profa. Dra. Telma Dias Fernandes, ao Prof. Dr. Ângelo Emílio Pessoa, à Profa. Dra. Cláudia Engler Cury, à Profa. Dra. Serioja Rodrigues Mariano, ao Prof. Dr. Raimundo Barroso, à Profa. Dra. Solange Pereira da Rocha, ao Prof. Dr. Paulo Giovani Antonino Nunes e ao Prof. Dr. Damião de Lima. Muito obrigado por tudo!

Ao meu irmão Robério Araújo e família, pelo apoio à sua maneira, trazendo meus sobrinhos momentos de alegria e descontração quando as dificuldades me impediam de sorrir.

A todos os meus professores e inspiradores, desde a Educação Básica, Ensino Médio e da Graduação.

Aos meus amigos e amigas do mestrado. Rodrigo Araújo, Bruno César, João Aurélio Travassos, Íris Mariano, Leandro Maciel, Ana Luiza Marques, Késsio Borges, Júlio César, Jônatas Xavier, Rômulo Medeiros, Hadassa Kelly, Simone Bezerril. Muito obrigado a todos!

Aos amigos, Fernando Luiz Araújo Costa, Zanine Tomé, Jean Max, Ícaro Dias, Rony Rodrigues, Marina Barros, Pierre Simon, e tantos outros que me apoiaram e incentivaram.

Aos meus amigos do grupo Revangelium, em especial Cassiano Oliveira, Kaleo Mariz e Elton Carvalho.

RESUMO

Entre 1601 e 1602, o pintor italiano Michelangelo Merisi, conhecido como Caravaggio, recebeu uma de suas encomendas mais importantes. Era o último trabalho para a finalização da série dedicada ao apóstolo Mateus na Capela Contarelli, em Roma, pintura chamada São Mateus e o Anjo. Por decisão da Igreja, a versão de Caravaggio não possuía decoro e teve de ser substituída. Diante de novo contrato, Caravaggio pintou uma segunda versão de São Mateus e Anjo, que prontamente foi posta no lugar de destino. Em seguida a este certame, um Marquês do seio nobiliárquico romano de nome Vincenzo Giustiniani, que havia comprado a versão malquistada do São Mateus e o Anjo, encomendou a Caravaggio uma pintura que sublimasse a todas do mundo, o Amor Vitorioso (Amor Vincit Omnia). O porquê da mudança de perspectiva entre as três telas, a representação de temas tão diversos entre si e a transformação abrupta de abordagem, estética e configuração, formaram o escopo do presente trabalho. Estas três pinturas do artista italiano Michelangelo Merisi, o Caravaggio (1571-1610) revelaram na presente dissertação um artista dissidente e provocativo entre os séculos XVI e XVII, em meio a uma Roma reconhecida na literatura histórica como de cisões e conchavos político-religiosos, profundamente marcada pelas reformas religiosas do período. Através desta conjuntura, as pinturas de Caravaggio possibilitaram estudar não somente o artista barroco, mas também as relações sociais envolvidas, as influências do Barroco, as idiossincrasias de Caravaggio, a Cultura Artística, ampliando aquilo que entendemos como História das Pinturas e abrangendo conceituação pertinente aos objetivos e metodologia adotados, como Indiciarismo, Memória, Imaginário e as representações alegórica e pictórica. Notadamente, na produção de consciência histórica do trabalho, permeamos nossa escrita com as fontes impressas do século XVII e com as obras fundamentais e específicas sobre Caravaggio e a História da Arte. Por meio do desempenho sobre o objeto de estudo chegamos a conclusões sobre a História Moderna, Roma tridentina, cosmogonia católica, o corpo, concepções religiosas, paganismo, sagrado e profano, signos e indícios que revelaram o choque entre a visão do artista e a visão da Igreja e da sociedade.

Palavras-chave: Caravaggio; Cultura Artística; História Moderna; História da Arte; Barroco; Memória.

ABSTRACT

Between 1601 and 1602, the Italian painter Michelangelo Merisi, known as Caravaggio, received one of his most important orders. It was the last job to finish the series dedicated to the apostle Matthew in Contarelli Chapel in Rome, a painting called St. Matthew and the Angel. By decision of the Church, Caravaggio's version lacked decorum and had to be replaced. With a new contract, Caravaggio painted a second version of St. Matthew and the Angel, which was immediately put in its destination place. Following this event, a Marquis from the Roman nobility named Vincenzo Giustiniani, who had bought the unwelcomed version of St. Matthew and the Angel, ordered Caravaggio a painting that excelled all of the paintings in the world, Love Triumphant (*Amor Vincit Omnia*). The reason for the change in perspective between the three paintings, the representation of subjects so diverse among themselves and the abrupt transformation of approach, aesthetic and configuration, formed the scope of this work. These three paintings by the Italian artist Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571-1610) revealed in this dissertation a dissident and provocative artist between the sixteenth and seventeenth centuries, in a Rome recognized in historical literature for its splits and political-religious conspiracies, deeply marked by the Religious Reforms of the period. In this conjuncture, the paintings of Caravaggio made it possible to study not only the Baroque artist, but also the social relations involved, the influences of the Baroque, the idiosyncrasies of Caravaggio, the Artistic Culture, expanding what we understand as History of Paintings and covering concepts pertinent to objectives and methodology adopted, as evidence-based analysis (Clue Paradigm), Memory, Imaginary and the allegorical and pictorial representations. Notably, in the production of historical consciousness of work, we permeate our writing with printed sources from the seventeenth century and the fundamental and specific works on Caravaggio and Art History. Through the performance of the object of study we came to conclusions on Modern History, Tridentine Rome, Catholic cosmogony, the body, religious beliefs, paganism, sacred and profane, signs and clues that reveal the clash between the artist's vision and the vision of Church and society.

Keywords: Caravaggio; Artistic Culture; Modern History; Art History; Baroque; Memory.

RÉSUMÉ

Entre 1601 et 1602, le peintre italien Michelangelo Merisi, Le Caravage, a reçu l'une de ses commandes les plus importantes. C'était la dernière œuvre d'une série consacrée à l'apôtre Matthieu dans la chapelle Contarelli à Rome, intitulée Saint Matthieu et l'Ange. Par décision de l'Église, la première version du Caravage ne fut pas acceptée car elle n'était pas conforme au décorum. Un nouveau contrat fut établi, et cette fois l'ouvrage du célèbre peintre fut exposée dans le lieu saint. Suite à cet événement, un marquis de la noblesse romaine nommé Vincenzo Giustiniani, qui avait acheté la version censurée de saint Matthieu et l'Ange, a demandé à Caravage qu'il sublime au monde entier, l'Amour Victorieux (Amor Vincit Omnia). La raison de ce changement de perspective entre les trois toiles, la représentation des sujets aussi diverse entre eux et l'approche de la transformation brusque, l'esthétique et la configuration, forment le cadre de ce travail. Ces trois peintures de l'artiste italien Michelangelo Merisi, Le Caravage (1571-1610) ont révélé dans cette thèse un artiste dissident et provocateur entre le XVI^e et le XVII^e siècle, à Rome reconnu dans la littérature historique comme les divisions et complots politico-religieux, profondément marquée par les réformes religieuses de l'époque. À ce moment-là, dans peintures Le Caravage il n'était possible que d'étudier l'artiste baroque, mais aussi les relations sociales impliquées, les influences de l'époque baroque, les particularités du Caravage, la culture artistique, et d'élargir ce que nous comprenons comme histoire de la peinture et couvrant les concepts pertinents pour objectifs et la méthodologie adoptées, comme paradigme indiciaire, la mémoire, l'imaginaire et les représentations allégoriques et picturales. Notamment, dans la production de travaux historiques de conscience, irrigant notre écriture avec les sources imprimées du XVII^e siècle et les œuvres fondamentales du Caravage et d'histoire spécifique et d'Art. Grâce à la performance de l'objet d'étude de tirer des conclusions sur l'histoire moderne, la Rome tridentine, cosmogonie catholique, le corps, les croyances religieuses, le paganisme, le sacré et le profane, des signes et des indices qui révèlent l'affrontement entre la vision de l'artiste et la vision de l'Église et la société.

Mots-clés: Caravage; Culture Artistique, Histoire Moderne, Histoire de l'art, Baroque, Mémoire.

SUMÁRIO

1	Da tinta fresca na tela ao quadro craquelado pelo tempo	1
1.1	Defronte às tintas com que pintamos a história	1
1.2	Notas sobre a datação das telas e as fontes contemporâneas a Caravaggio	30
1.3	Historiografia através de pinturas e Historiografia da Pintura: o Barroco	35
2	Para além do estado de contemplação	41
2.1	Desmembrando e reagrupando signos e indícios	41
2.2	Dos métodos de Panofsky às pinturas	44
2.3	São Mateus e o Anjo	52
2.4	Amor Vitorioso: Discussões Sobre Signos, Mito e Desmitologização	60
3	Representações pictóricas: Caravaggio e as pinturas perante a Cultura Artística e o Imaginário	75
3.1	O São Mateus, o apóstolo Mateus, Mateus, a representação de Mateus e o não-dito	75
3.2	Cultura Artística das pinturas: catalogação iconográfica	79
3.2.1	Pinturas do São Mateus e o Anjo na Cultura Artística Anterior a Caravaggio	82
3.2.2	Pinturas do São Mateus na Cultura Artística pós-Caravaggio	106
3.2.3	Cultura Artística do Amor Vitorioso	119
4	O homem Caravaggio e a expressão do São Mateus e o Anjo: Durand e o Imaginário	128
4.1	Partindo dos schèmes para o arquétipo	133
4.2	A representação de Mateus como homem, mártir e herói	139
5	A pintura como representação e o corpo que fala: pinceladas delineiam os corpos de Mateus, do Anjo e do Cupido	146
5.1	Pincéis à paleta: discussões sobre o religioso e o mundano	156
6	Considerações Finais	158
7	Referências	161
7.1	Sítios Eletrônicos Pesquisados	168
7.2	Filmografia Pesquisada	171
8	Anexos	171

1 – DA TINTA FRESCA NA TELA AO QUADRO CRAQUELADO PELO TEMPO

1.1 – Defronte às tintas com que pintamos a História

Por volta de 1601, Michelangelo Merisi, conhecido por Caravaggio, ficou profundamente perturbado quando sua última pintura para a Capela Contarelli, *São Mateus e o Anjo*, foi friamente indesejada e publicamente execrada pelos Cardeais da Igreja de São Luís dos Franceses, em Roma, para o espaço que ocuparia bem ao centro da Capela. Depois deste momento de desespero, o certame foi aparentemente solucionado quando o Marquês Giustiniani, num ato de esperteza, decidiu comprar a pintura, o que deixou o Cardeal Del Monte mais aliviado em encomendar uma nova versão daquela que seria a imagem de apresentação catequética da Capela e finalizadora da série dedicada ao apóstolo Mateus; pintura esta que confirmaria o grau de maestria atingido por Caravaggio.

Caravaggio então, sob novo contrato, pinta um Mateus e um Anjo mais adequados à pretensão tridentina da Igreja Francesa de Roma. Não haveria surpresa alguma, não fosse o ponto de luz e as figuras serem tão diversos em comparado com versão anterior. Michelangelo Merisi pareceu emudecer a afetividade entre anjo e apóstolo, e era assim que ele estava se sentindo: obscurecera a luz sobre o fundo escuro! O vigor da versão anterior amainou-se, mas não em beleza, o mistério permanecia presente na segunda versão.

Após algum tempo, já terminada e devidamente aceita a nova *Inspiração de São Mateus*, o Marquês Giustiniani encomenda ao seu protegido uma pintura pagã que sublimasse e arrebatasse todas as pinturas da Terra e que fosse inspirada na frase do poeta romano Virgílio, “O amor tudo vence, também nós cedamos ao amor”. O desejo de Giustiniani foi atendido por Michelangelo Merisi, o Caravaggio, que apresentou *Amor Vitorioso*, aquele que seria um completo paradoxo às duas pinturas antecedentes quando da série cristã de Mateus para a Capela Contarelli.

Durante o Curso de História, na Universidade Federal da Paraíba, entre tantas imagens estudadas e discutidas durante as aulas de História Moderna, três telas do pintor italiano Michelangelo Merisi da Caravaggio sobressaltaram de um livro, em especial pelas histórias que se descortinavam “por trás” de cada pintura e por aquelas imagens indicarem, “segundo a maioria das fontes”, que foram pintadas em uma sequência imediata, num curto espaço de tempo. Tratavam-se das duas representações

do *São Mateus e o Anjo* e o *Amor Vitorioso*¹ pintadas por aquele artista, além da pintura subsequente *Amor Vitorioso*.

Michelangelo Merisi (1571-1610), daqui em diante, tratado apenas por Caravaggio ou Michelangelo Merisi, foi um pintor italiano muito atuante na cidade de Roma, entre 1593 e 1610. Produziu em suas pinturas aquilo que hoje se considera como a expressão máxima do Barroco, da estética do *chiaroescuro* e da perspectiva como foco de luz. Um dos detalhes mais impressionantes deste artista é que ele não “fazia esboços”² e é também conhecido pelo comportamento temperamental e controverso, ao ponto de supostamente ter assassinado um de seus inimigos.

Naquele momento, em que as figuras detinham-se à frente dos olhos, devido a pouca intimidade com a História da Arte e diante de um livro cujo conteúdo sobre pinturas suscitavam perguntas peculiares, as indagações sobre o porquê de duas versões de um mesmo *São Mateus e o Anjo* e uma seqüencial pintura chamada *Amor Vitorioso* foram pensadas com grande encantamento, como um mistério a ser descortinado por um jovem estudante de História. Sobre o *Amor Vitorioso*, marcou-nos na lembrança como uma referência do que seja a *beleza*³ nas Artes e, sobre as duas versões de *São Mateus e o Anjo*, ficou gravado que a primeira versão não foi benquista pela Igreja e não estava em conformidade com a encomenda solicitada. A primeira versão do *São Mateus e o Anjo* foi destruída durante a Segunda Guerra Mundial em Berlim⁴; já a segunda versão estava de acordo com o que fora solicitado a Caravaggio e mantém-se preservada na Capela Contarelli, na Igreja de São Luís dos Franceses, próximo à Piazza Navona, em Roma.

¹ Nas fontes pesquisadas os tradutores variam quanto à tradução para o português dos nomes das pinturas. Para *São Mateus e o anjo* chamam também de *A inspiração de São Mateus*. E do título em latim *Amor Vincet Omnia*, ficaria *O amor tudo vence* para o tradutor de Schama, e *Amor Vitorioso*, para Schütze e Robb. Adotamos no presente trabalho a tradução *Amor Vitorioso*.

² “no dibujaba” (tradução livre; ROBB, 2005, p. 26).

³ Este termo refere-se ao livro *História da beleza*, de Umberto Eco.

⁴ O bombardeio feito pelas forças aliadas sobre a cidade de Berlim a fim de tomá-la na etapa final da Segunda Guerra Mundial, em maio de 1945, destruiu o *São Mateus e o Anjo I*, a primeira versão, no incêndio que atingiu a Gemäldegalerie do Kaiser Friedrich Museum (ROBB, 2005, p.205-206). Assim, só nos resta uma fotografia em preto e branco da pintura.



Fachada da Igreja de São Luís dos Franceses, na cidade de Roma.

Inicialmente, o que nos intrigou foi imaginar como um artista, no início do século XVII, pintou sucessivamente três temas em três abordagens tão diferentes entre si. Foi por meio dessas lembranças que a inquietação sobre estas três pinturas de Caravaggio ampliaram-se para, hoje, figurar como objeto de estudo desta dissertação.

As três pinturas, embora o que sabíamos sobre elas fosse até então resumido, acompanharam-nos durante todos esses anos mesmo com um desenvolvimento cognoscível ainda incipiente. Recentemente, quando o assunto passou a ser meditado com apuração e com maior maturidade, as três telas e o pintor Caravaggio voltaram à memória junto com uma série de outras indagações que formaram o escopo da pesquisa que segue nesta dissertação.

Como Caravaggio se dispunha a representar temas tão diversos mesmo depois de ter se tornado o pintor mais requisitado, em sua dramaticidade estética, aos pressupostos da Reforma Católica? Como Caravaggio transformou tão abruptamente a perspectiva e

a abordagem, tanto da primeira para a segunda versão do *São Mateus e o anjo*, de cunho religioso e de exposição pública, quanto na pintura imediatamente seguinte sobre o *Amor Vitorioso*, de viés não religioso e encomendado privadamente?

Consideramos relevante, para facilitar a metodologia de leitura, diferenciar de antemão os termos usados quando nos referimos ao quadro *São Mateus e o Anjo I*, que é a primeira versão pintada por Caravaggio, do quadro *São Mateus e o Anjo II*, a segunda versão. Em mesmo efeito, quando nos referimos ao sujeito histórico *Mateus*, trata-se do personagem cobrador de impostos, um publicano, escolhido por Jesus para segui-lo e que escreveu sua versão da *paixão de Cristo*, constando como o primeiro evangelista do Novo Testamento.

Quando nos referimos ao *São Mateus* é o que significa para a Igreja Católica, um homem que abdicou das riquezas materiais para seguir o Cristo e, como apóstolo e mártir, legou à cristandade sua versão sobre a vida e a morte do messias. Do mesmo modo tratarei o *Anjo I*, quando me referir à figura angélica presente no *São Mateus e o Anjo I*; o *Anjo II*, quando nos referirmos ao personagem angelical do *São Mateus e o Anjo II*; e, quando utilizamos *Anjo cupido* referimo-nos ao personagem do *Amor Vitorioso*.

Para um melhor acompanhamento da pesquisa, convidamos você leitor para nos defrontarmos perante as pinturas aqui estudadas.

São Mateus e o Anjo I



Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571-1610).
São Mateus e o Anjo I, 1601-1602, óleo sobre tela,
 295 cm X 195 cm. Fotografia.
 Antes no Kaiser Friedrich Museum, Berlim,
 Alemanha. Destruído num dos bombardeios
 aliados sobre a cidade, em maio de 1945.

São Mateus e o Anjo II



Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571-1610)
São Mateus e o Anjo II, 1602, óleo sobre tela,
 292 cm X 186cm.
 Capela Contarelli, Igreja de San Luigi dei Francesi,
 Roma, Itália.

Amor Vitorioso



Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571-1610)
Amor Omnia Vincet (Amor Vitorioso), 1601-1602, óleo sobre tela, 156 cm X 113 cm. Gemäldegalerie, Berlim, Alemanha.

O desejo de desenvolver um estudo mais detido sobre estas imagens de Michelangelo Merisi da Caravaggio se adensou ao passo que os questionamentos ampliaram-se: por que Caravaggio pintou o *São Mateus* e o *Anjo I* como um analfabeto camponês e como figura comum do povo?

Justifica-se a mudança de perspectiva da primeira versão para a segunda versão do *São Mateus* e o *Anjo* apenas pelo refutamento da primeira obra?

Como Caravaggio, num momento de Reforma Católica, teve a liberdade de pintar um rapaz nu em *Amor Vitorioso*, sendo o centro do quadro justamente o pênis do Cupido?

Como Caravaggio pintou duas telas de configuração cristã e em seguida executa uma pintura de configuração “pagã” ou pré-cristã?

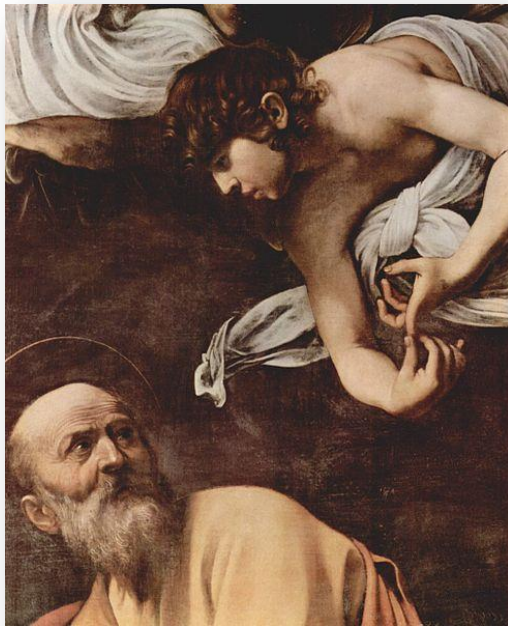
Diante da complexidade destas questões, as imagens das duas versões do *São Mateus* e o *Anjo* e o *Amor Vitorioso* do pintor italiano Michelangelo Merisi, o Caravaggio, são (elas mesmas) as fontes principais que desencadeiam as discussões que nesta dissertação foram realizadas, além, é claro, do próprio Caravaggio. Desta forma, as próprias pinturas são tratadas como a fonte imagética fundamental a partir das quais aprofundamos o levantamento de dados bibliográficos e referenciais teóricos da pesquisa.

As imagens são documentos históricos, memórias acabadas, estáticas em si mesmas no sentido e entendimento de que não podem ser transformadas nem transmutadas pelo homem no decorrer do tempo, a não ser o modo, a metodologia e a interpretação que podem variar de maneiras distintas.

Assim, as imagens das pinturas são nossos documentos centrais, imagens estas susceptíveis às mudanças de cores, proporções e resoluções das melhores cópias obtidas na rede mundial e das reproduções das imagens escolhidas, ajudados pelas lentes eletrônicas que nos permitem ver os detalhes das telas, ou seja, o trabalho prezou-se da qualidade das imagens e recortes de imagens encontrados na Internet. Em mesmo sentido, estamos dependentes da confiança depositada em estudiosos da História da Arte que se detiveram em Caravaggio e sua obra. Para dar um exemplo, podemos utilizar uma imagem mais clara da fotografia do *São Mateus e o Anjo I*, em que ficam mais evidentes algumas características de como era a pintura antes de sua destruição durante a Segunda Guerra Mundial, tratando-se, portanto, de uma representação da representação:



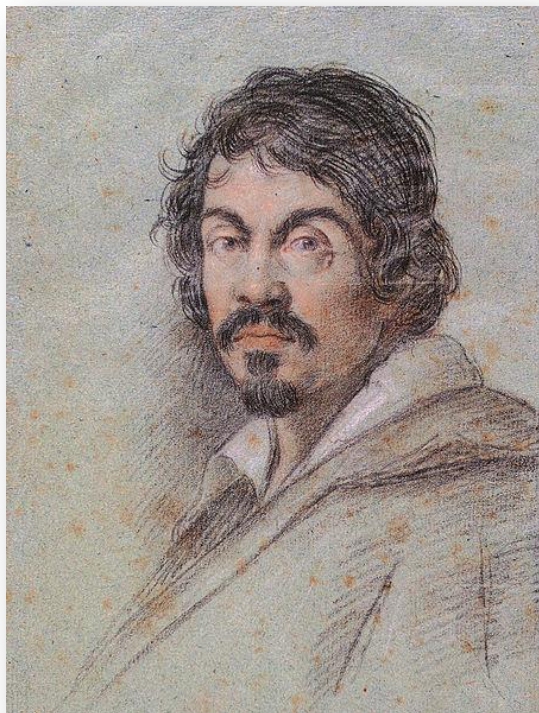
As lentes eletrônicas podem nos dar os recortes desejados pela pesquisa, como por exemplo, os detalhes da segunda versão do *São Mateus e o Anjo II* e do *Amor Vitorioso*:



Da mesma maneira, a rede mundial disponibiliza uma versão colorida digitalmente da primeira versão de *São Mateus e o Anjo*. Aproximação baseada nas variações de luz e sombra da fotografia da pintura, no entanto, os créditos necessários para quem realizou este trabalho não foram encontrados:



Evidente que estudando estas três peças documentais, também debatemos sobre o autor das pinturas e protagonista deste escrito. Michelangelo Merisi, o Caravaggio, artista sujeito de sua própria obra, completava 30 anos no ano de 1601, no início do século XVII, quando executou a pintura das três telas.



Ottavio Leoni (1578–1630). *Retrato do pintor italiano Caravaggio*, c. 1621, desenho sobre papel. Biblioteca Marucelliana, Florença, Itália.

Muito se fala da vida de Caravaggio como envolta em contravenções e desavenças. Comumente vimos citações que repetem que sua personalidade era degradada e sem limites de bom senso. Proporcionalmente, é verdade, mas apenas quando auferimos que uma dose de agressividade e irritação, num ceio romano de conchavos de poder, corrupção, repressão, violência e assassinatos, era definidora ou não da sobrevivência social do artista. A morte e o medo estavam à espreita de qualquer pífio deslize. Dissabores com mecenas italianos importantes poderiam significar o fim de toda uma carreira, portanto, a morte física e artística. Giulio Carlo Argan nos conta que Caravaggio tinha uma visão de mundo que partia sempre do “pensamento da morte”, talvez isso explique a questão subjetiva que estava sempre no prelo antes de concluída uma determinada encomenda.

Para Fernand Braudel, a Itália era impingida por intempéries do contexto maior, ou seja, de todo o Ocidente europeu, em meio a ocupações, domínios, ostentações de poder, privilégios dos ricos e poderosos tanto internos como externos. Braudel descreve este período como “a cultura da ascensão e do excesso” e a “cultura do declínio e da destruição”. Ora, ocorreu uma simbiose entre os meios aristocráticos pertencentes à

Itália com outros países e cidades européias. Conforme o historiador Fernand Braudel, as cortes principescas estrangeiras declamavam elogios ao refinamento e estilo de vida das cidades italianas, notadamente, Roma, além de se preocuparem bastante em imitá-las na glória, no poder e na honra mais refinados. É com essa base que a “civilização do Renascimento se ancorará” fomentando toda a sorte de mecenas do mais alto gabarito aristocrático, financiando e contribuindo com os artistas mais geniais e virtuosos em submergir o brilho cultural, o fulgor do Estado e da Igreja; daí resplandecerá outro estilo e outro entendimento de mundo, o Barroco (2007. p. 57-107).

Braudel defende que o aumento de todo o abastecimento e circulação de especiarias e drogas no mediterrâneo era sinal de uma “boa fortuna italiana” logo depois de 1550. Roma estava em estado de ebulição em todos os setores sociais. Isso significava uma enorme irradiação da civilização italiana por todo o ocidente, o que Braudel, apropriadamente, chama de “o grande século da Itália” (1550-1650). Essa irradiação foi também de bens culturais, das Artes, das obras dos artistas renascentistas e barrocos italianos, do “refinamento”. Braudel coloca em mesma medida as influências seculares e as influências religiosas da Itália, entendendo Cultura como conjunto; e é essa Itália que cria o Barroco, “uma nova forma de gosto e de cultura, a ‘civilização’ que irá vestir a Europa inteira”. Sobre os bens culturais da Itália, Fernand Braudel é determinante em afirmar a cidade de Roma como a propulsora e disseminadora de toda uma “sensibilidade”, tendo como pano de fundo o Barroco. Segundo o historiador, “a vida religiosa, em seus combates, arrasta consigo o conjunto da vida cultural”.

No que diz respeito à influência política da Itália, Fernand Braudel analisa que toda potência política e religiosa converge para sinais de excelência em tudo, nas artes, nos gostos e nas ciências. O Barroco italiano circunscreve “uma nova era na Europa”, que em longo prazo (“tempo de longa duração”, conforme Braudel) “cria o teatro moderno, cria a ópera, [...] cria a ciência fundamental moderna”, vindo a influenciar e transformar todas as esferas europeias, notadamente, o Estado, a política, a Igreja, a religião, da música à arquitetura e, notadamente, a pintura (2007. p. 107-170). No epicentro dessa conjuntura estava um artista que chegou a Roma como um outsider, no sentido empregado por Norbert Elias em *Os Estabelecidos e os Outsiders*. Entretanto, o outsider Caravaggio ganhou fama e notoriedade numa rapidez incomum. Para Lambert (2006. p. 8-9):

[Caravaggio] foi para a pintura a apoteose do que veio a ser chamado, mais tarde, de arte barroca. A época, na charneira dos séculos XVI e XVII, está repleta de furores, de excessos e de êxtases. Do Concílio de Trento saio a Reforma Católica: ao rigor da Reforma Protestante de Lutero e de Calvino, que baniram os quadros e esculturas dos santuários, os papas e os jesuítas punham uma abundância de imagens, de ornamentos, de cores, de contrastes, de decorações com vista a deslumbrarem os fiéis e afirmar a supremacia de Roma. A obra de Caravaggio explode nesta tormenta e amplifica-a. Cada uma das suas obras é um escândalo e alguns indignam-se. A onda de choque foi potente e persistente e a memória de Caravaggio não resistiu. O artista foi esquecido. E viria ser necessário esperar três séculos, para que a justiça fosse feita. O seu nome volta a surgir timidamente no fim do século XIX.

Para Michelangelo Merisi, o Caravaggio, uma reação de humor inconstante a esta sociedade torna-se superlativo para suas intenções e desejos, afinal, circunscrevia personalidades de influência da Igreja, do Estado e da sociedade com as quais ele não poderia viver em débito. Contudo, sobre isso, é necessário distinguir sua vida íntima, sua sensibilidade e sagacidade de pensar, para que, segundo Lorenzo Mammi, seja possível “pensar a relação obsessiva que a pintura de Caravaggio entretém com a morte: assassinatos, martírios, degolações, ou simplesmente a exposição do corpo morto [...]” (2012, p. 13). Vejamos, em resumo, a contundente visão de Gilles Lambert (2006. p. 7) sobre Caravaggio, quando diz:

A sua pintura era escandalosa e a sua vida não o foi menos. Michelangelo Merisi, conhecido como Caravaggio (do nome da sua aldeia natal perto de Bérgamo), foi um celerado. [...] foi preso e encarcerado muitas vezes e chegou a confessar ter assassinado um adversário [...]. Havia ainda rumores de que teria praticado outros crimes. Este pintor de gênio, que trabalhava a uma velocidade incrível directamente na tela, sem mesmo ter esquematizado as suas personagens, passou a vida de calabouço em calabouço, de onde foi sendo arrancado por protectores poderosos, cada vez com maior dificuldade. Da sua última prisão, na ilha de Malta, evadiu-se correndo grandes riscos [...]. Dessa vez, tinha sido encarcerado, presumivelmente, por aquilo que hoje chamamos de pedofilia. Proscrito, procurado, perseguido, Caravaggio desapareceu numa praia a norte de Roma, talvez assassinado [...]. [ou muito doente] Não contava ainda quarenta anos.

Sobre o modo e técnica de pintar de Caravaggio, segundo Gilles Lambert, “A influência dos lombardos é igualmente evidente. ‘Em Milão’, escreveu Roberto Longui, ‘um grupo de pintores ou naturalizados mantinham aberto o santuário da arte simples. Com a sua humanidade mais familiar, preferindo uma religiosidade mais humilde, um colorido mais verdadeiro e mais cuidado, as sombras mais traçadas, mesmo os efeitos da noite, eles abriam novas vias pictóricas perante o jovem pintor [Caravaggio]’. Na oficina de [Simone] Peterzano, Michelangelo [Merisi] aprendeu muito. É o mestre da

sua técnica. Com dezoito anos, cheio de impaciência, de paixão e de desejo de pintar, pôs-se a caminho de Roma” (2006, p. 23).

Mas, onde se encontra na pintura de Caravaggio a “arte do simples”? Parece-nos mais prudente dizer “arte do complexo” como Heinrich Wölfflin nos diz em *Conceitos Fundamentais da História da Arte*, embora, retrate o simples, o comum, o real. Abaixo, destacamos o pormenor de *São Mateus e o Anjo* de Simone Peterzano, afresco na Igreja de Certosa di Garegnano, em Milão, produzido em finais do século XVI. No detalhe, percebemos que o Mestre de Caravaggio, o pintor Simone Peterzano, seguia bem mais a estética renascentista, comprovando a afirmação de Roberto Longui de que o discípulo Caravaggio seguiu outro caminho na arte de pintar, o Barroco.



Imagem retirada do
Catalogue Raisonné
“Caravaggio – Obras
Completas” do Sebastian
Schütze.

Metodologicamente, desenvolvemos a pesquisa identificando e descrevendo os signos e indícios sob o *paradigma indiciário* de Carlo Ginzburg e as *análises pré-iconográfica, iconográfica e a interpretação iconológica* proposta por Erwin Panofsky, além das análises bibliográficas e documentais específicas e pertinentes ao objeto de estudo, às justificativas e às discussões apresentadas. Para que isso fosse possível,

utilizamos os conceitos de *Representação*, a categoria *Cultura Histórica*⁵ e, principalmente, sua ramificação a *Cultura Artística*. No Capítulo 3, trabalhamos com as representações pictóricas ao longo da História e a catalogação iconográfica. No Capítulo 4, a amplitude requerida para o objeto foi atingida com a introdução de Gilbert Durand e Joseph Campbell. No Capítulo 5, abordamos a *representação dos corpos* nas imagens pesquisadas, objetivando ampliar o conceito de “representação alegórica”, assim, a análise transita entre a representação dogmática e a representação pagã, tanto nos elementos componentes das pinturas como nos corpos representados. Ao longo do texto, tecemos relações sobre o trabalho a que se debruça o historiador da arte em sua produção de consciência histórica e, em mesma medida, sobre o fazer historiográfico da História da Arte perante a História Moderna.

Segundo Paul Ricoeur (2007), tudo é indiciário. Utilizando sua interpretação em nosso estudo, concluímos que a obtenção de informações sobre as telas, mesmo que pequenas, podem trazer relances sobre as estruturas mais globais que as cercavam e que influenciaram o artista que as produziu, como a religião, a política, a moral e as artes.

Contudo, é importante atentarmos, além dos traços, signos e indícios, para o que foi silenciado, ou seja, o que Caravaggio decidira trazer à tona e o que decidiu silenciar em suas pinturas. Sobre isto, nos questionamos: em quê a difícil situação de vexame público sofrida por Caravaggio no banimento do *São Mateus e o Anjo I* motivou-o a pintar o *Amor Vitorioso*?

Aqui, portanto, entramos na dimensão do “vivido” por Caravaggio. Isto é, a subjetividade do artista como sujeito criador, sofrendo das peripécias externas do mundo e do tempo em que vivia.

Caravaggio teve de adequar sua abordagem da inspiração de São Mateus ao sentido postulado pela Igreja. Teria Caravaggio feito o que a ele foi pedido pelo documento de encomenda na segunda versão do *São Mateus e o Anjo*? E como se explica um cupido tão angelical e ao mesmo tempo triunfante sobre os feitos do homem e de Deus? Afinal, observamos um cupido que ri das desditas externas e pisoteia os padrões de conduta e postura do mundo. Como resposta às indagações desta natureza tem-se uma lacuna. Jamais saberemos isso do próprio artista. Desta maneira, para a

⁵ Estendendo a categoria Cultura Histórica também às imagens, como detentoras de conhecimento histórico, representantes da mentalidade de uma época, espelho do que era discutido na sociedade e do que a permeava. As pinturas como espaço de memórias, de transmissão de saberes, de reconhecimento de identidades; também, segundo os Annales, há a necessidade de o historiador cada vez mais historiar sobre as imagens. A Cultura Artística, assim, é tratada como uma ramificação da Cultura Histórica. À Cultura Artística é que damos atenção em nosso estudo.

análise do âmbito subjetivo, a especulação muitas vezes é inevitável para os estudiosos trabalhados como base para esta pesquisa.

Dentro da metodologia, também consideramos o fato da construção narrativa se dar por meio de algumas fontes impressas (em Referências), essencialmente, obras escritas no período em que Caravaggio viveu, entre os séculos XVI e XVII. Tais obras circulavam publicamente entre a classe letrada e constituíam-se, em suma, em manuais sobre artistas do passado e suas obras, bem como em manuais que discutiam técnicas estéticas e modos de se produzir obras de arte, influenciando a cultura popular do século XVII.

Os dois principais autores do período analisados para nosso estudo foram Baglione e Bellori, citados, principalmente, por intermédio de Sebastian Schütze. Sobre o banimento da primeira versão do *São Mateus e o Anjo*, Schütze (2010, p. 259) nos diz:

Como Baglione registra numa data bastante antiga, a primeira versão do retábulo de altar de Caravaggio para a Capela Contarelli foi rejeitada porque **‘não agradou a ninguém’** e foi substituída pela pintura que ainda hoje existe na capela. Bellori descreve as circunstâncias em pormenor: << [O]s padres retiraram-no, dizendo que a figura, sentada com as pernas cruzadas e os pés grosseiramente expostos ao público, não tinha nem o decoro nem o aspecto de um santo. Caravaggio ficou **desesperado** diante desta afronta envolvendo o seu primeiro trabalho destinado a ser colocado em público numa Igreja, quando o marquês Vincenzo Giustiniani apareceu para o apoiar [*sic*] e **libertar dessa aflição**; servindo de mediador com os padres, ficou com a pintura para si próprio e mandou-o fazer outra, que é a que agora se pode ver por cima do altar; e para honrar ainda mais a pintura que levou para casa, colocou-a junto dos outros três evangelistas pintados por Guido, Domenichino e Albani, os três pintores mais celebrados e famosos daquela época. >> . (grifo nosso).

“Desesperado e aflito”! Era assim que se encontrava Caravaggio, por entre a angústia do erro e o questionar do seu triunfo. Provavelmente, fofocas e crítica pífidas varriam Roma sobre o vexame que passou. Martelava na cabeça de Michelangelo Merisi: “a pintura não agradou a ninguém”. Os críticos de arte romanos, dignitários da moral, já não gostavam tanto de Caravaggio por seu comportamento. Alguns deles inimigos de mau-caratismo, espalhavam aos quatro cantos que Caravaggio havia vindo a Roma para destruir a pintura e toda a sua conquista, de acordo com Lambert. O que aconteceu atçou os ânimos do *status quo* da cidade. Em conformidade com Janis Bell (1993, p. 103) que diz:

A maioria dos estudos modernos sobre a reputação de Caravaggio na época têm enfatizado a crítica negativa sobre seu trabalho, que se centrava em seu pobre “*Invenzione*”, a dependência do modelo, e a falta de esboço e decoro. **Baglione** foi o primeiro a condenar o impacto do artista na história da arte, porque para Baglione, Caravaggio não usava de bom senso na escolha do que era bom ou ruim em sua imitação de natureza. Esta crítica da **imitação** sem uma seleção prévia de Caravaggio tornou-se um leitmotiv da crítica de arte do século XVII, e Bellori foi o seu expoente mais vocal. Em seu influente ensaio “*L'idea*” (1664), publicado como prefácio de sua obra “*A vida dos Pintores, Escultores e Arquitetos Modernos*”, Caravaggio era comparação com Demetrius pelo fato de ser “muito natural”, e que homens de pintura como eles apareciam comumente na sociedade, com todos os seus defeitos e peculiaridades individuais.⁶ (grifo nosso).

Uma fonte historiográfica como esta, mesmo cientes do grau especulativo e subjetivo que elas carregam, não podem ser desconsideradas em sua relevância. São fontes impressas que recorrem ao ambiente que Michelangelo Merisi viveu e produziu, rememorando-nos àquele tempo. Para Gilles Lambert, são “Hipóteses, já que Michelangelo não deixou nenhuma nota e não se pode ter confiança nos seus primeiros biógrafos, malfazejos ou invejosos” (2006, p.26). Todo caso, o estudo dessas obras de referência, chamadas até pouco tempo de *fontes primárias* (atualmente, o termo fora revisto), leva-nos a pensar como Caravaggio e sua obra se situavam na Cultura Artística de seu tempo e como era provável que Caravaggio se posicionasse criticamente perante ela.

Desta forma, contextualizamos Caravaggio diante dessa estrutura de poder, que abrindo margens de embate perante a Igreja e a sociedade, revelam um Caravaggio dissidente e divergente frente os limites de atuação carregados por pintores do seu nível, em Roma, além dele possuir uma personalidade matizada pelo sistema. Tal conclusão, entretanto, de modo algum coloca Caravaggio como que estando excluído ou à margem da dinâmica social. Pelo contrário, essa constatação corrobora com a ideia de um homem representante da modernidade, ou seja, da Idade Moderna.⁷ Um homem com o dom da pintura, mas também um trabalhador que precisava se manter. Um homem que alcançou a maestria, mas angustiado e inquieto com a dor e o amor que sentia.

⁶ Tradução livre do trabalho de Janis C. Bell, “Some Seventeenth-Century Appraisals of Caravaggio's Coloring”, em inglês, diz: “Most modern studies of Caravaggio's reputation have emphasized the negative criticism of his work, which centered on his poor *invenzione*, dependence on the model, and lack of *disegno* and *decorum*.” Baglione was the first to condemn the artist's impact on the history of art, because he did not use good judgment in selecting “the good from the bad” in his imitation of nature. This criticism of unselective imitation became a leitmotiv of seventeenth-century art criticism, and Bellori was its most vocal exponent. In his influential essay “*L'idea*” (1664), published as the preface to his *Lives of Modern Painters, Sculptors, and Architects*, Caravaggio was compared to Demetrius for being “too natural,” painting men as they appear, with all their defects and individual peculiarities”.

⁷ Artista moderno não no sentido de modernismo do século XX, mas da Idade Moderna, no século XVII.

Sendo assim, analisemos esta importante citação nos *catalogue raisonnés* de Schütze e Lambert: “Ele foi, realmente, em muitos sentidos o primeiro artista moderno; o primeiro artista a agir não por evolução, mas por revolução” Frase atribuída a Roger Fry, em 1905 (2010, p. 242). Indo de encontro ao que está sendo defendido, “E esta síntese de André Berne-Joffroy, secretário de Paul Valéry: ‘No dia seguinte da Renascença, o que começa com Caravaggio é simplesmente a pintura moderna’. Escandaloso, provocante, inaceitável em vida, Caravaggio foi-o ainda mais depois de sua morte” (2006, p. 8).

Foi de uma citação do estudioso e curador John Spike que pensamos o título para esta dissertação, “Luz sobre o fundo escuro”. Spike (2010, p. 104) diz que o biógrafo Bellori descreveu a peculiar técnica de Caravaggio do *chiaroscuro* como algo que correspondia não somente a uma deliberação estética, mas também às circunstâncias de luz que Caravaggio encontrava, convivia e preparava em seu atelier,

Ele foi tão longe nesta maneira de pintar que nunca colocava suas figuras na luz do dia, pelo contrário, localizava-as dentro de uma penumbra de atmosfera escura em uma sala fechada, usava uma luz que descia verticalmente do alto sobre as partes e peças dos corpos que pintava, deixando o restante em escuridão, de modo que o forte contraste entre luz e sombra ganhasse mais força. (tradução livre).⁸

Percebemos nesta passagem de Bellori que Caravaggio não somente evitava a nitidez e a clareza como também não encontrava em seu ambiente de trabalho uma luminosidade suficiente para deixar mais claros os motivos e objetos representados. Por isso mesmo Caravaggio se utilizava de recursos que trabalhassem a luz em seu atelier, talvez até de uma câmara escura, equipamento de projeção óptica inventando desde a antiguidade pelos chineses e que já possuía grande quantidade de usuários no século XVII, na Europa. Segundo o estudioso Mammi, “Não a luz universal do Renascimento, mas um “lume particular”, que o artista cria artificialmente em seu ateliê, pintando as paredes de preto e deixando filtrar apenas uma fonte luminosa. Tudo que este lume alcança, homens e coisas, o ilumina do mesmo jeito: tudo tem a mesma evidência, tudo está rente à superfície da tela. Mas a substância expressiva da figuração é dada pelo contraste de luz e sombra em si, e não pelos corpos moldados em claro-escuro” (2012, p. 12).

⁸ O texto original: “He went so far in this manner of working that he never brought his figures out into the daylight, but placed them in the dark brown atmosphere of a closed room, using a high light that descended vertically over the principal parts of the bodies while leaving the remainder in shadow in order to give force through a strong contrast of light and dark” (2010, p. 104).

Ao observar as duas versões do *São Mateus e o Anjo* e o *Amor Vitorioso* há a necessidade de se considerar, por hora, os diversos contextos envolvidos:

O contexto de Caravaggio, no primeiro momento em Roma como *outsider*⁹, na cidade que figurava como importante centro econômico, religioso e artístico do mundo no começo do século XVII.¹⁰ Depois de *outsider*, passa a ser o pintor central e de dimensão para a arte romana. Nesta análise conjuntural, remetemo-nos a Francis Haskell e, novamente, a Norbert Elias no livro *Os estabelecidos e os outsiders: sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade*.

O contexto da Reforma Protestante e da Reforma Católica, especialmente, o Concílio de Trento (1545-1563) no que se refere à representação artística de temas religiosos.

O Barroco como manifestação artística e desdobramento das tradições surgidas ainda no Renascimento.

Os contextos específicos das representações realizadas por Caravaggio, notadamente, o *São Mateus e o Anjo I e II* e o *Amor Vitorioso*; e ainda a recepção dessas pinturas, ou seja, a conjuntura do observador das pinturas, do lugar em que os espectadores viam (e ainda veem) as imagens.

Ainda sobre o método desta dissertação, no caso do *São Mateus e o Anjo*, pelo fato de sabermos a importância da personagem retratada, o próprio apóstolo Mateus, trataremos das discussões de fundo mais teológico e doutrinário à época, questionando de que maneira o imaginário coletivo retrataria Mateus e o Anjo e o quê as imagens do *São Mateus e o Anjo I e II* e o *Amor Vitorioso* de Caravaggio suscitam nas referências e como estas, por sua vez, provocam em uma pesquisa no âmbito da historiografia atual.

Por isso, é relevante tratar sobre o contexto do apóstolo Mateus ao escrever seu Evangelho sinóptico e a inspiração advinda de um Anjo, abordagem esta desejada pela encomenda feita pela Igreja de São Luís dos Franceses para execução das versões do *São Mateus e o Anjo*.

Frisamos que o *São Mateus e o Anjo*, também conhecido como *A inspiração de São Mateus*, faz sentido dentro do tema da Capela Contarelli, onde se encontram mais

⁹ Expressão utilizada por historiadores da arte destinada a pintores e artistas de outra naturalidade que não aquela da cidade onde trabalha ou faz fama.

¹⁰ “Por que Roma? [Caravaggio] teria podido instalar-se em Milão – ou numa outra cidade da Lombardia onde a actividade artística [...] está em plena expansão. Mas essas não estão à altura da ambição do jovem. Ele queria mais. E Roma é a capital cultural e artística de Itália, isto é, do mundo. A cidade dos papas está, com efeito, em plena efervescência. Sisto V lançou um apelo a todos os artistas da península, arquitectos, pintores, escultores, gravadores e ourives [para proclamar] o triunfo da cristandade” (LAMBERT, Gilles, 2006, p.23).

duas outras obras produzidas por Caravaggio que referenciam o apóstolo Mateus: *A Vocação de São Mateus* (ou *O Chamamento de São Mateus*) e o *Martírio de São Mateus*. Sobre o Martírio da Série de Mateus, destaco a inoportuna passagem de Burckhardt quando analisa as pinturas de Caravaggio para a Capela Contarelli: “No seu célebre *Cicerone*, bíblia do viajante esclarecido da Itália no século XIX, Jakob Burckhardt considera *O Martírio de São Mateus*, de San Luigi dei Francesi ‘quase ridículo’, e fala de ‘pobreza e monotonia’” (2006, p. 14). Consideremos as referidas pinturas, abaixo:



Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571-1610).
A Vocação de São Mateus, 1601-1602, óleo sobre tela, 156 cm X 113 cm.
Gemäldegalerie, Berlim, Alemanha.



Michelangelo
Merisi da
Caravaggio (1571-
1610).
*Martírio de São
Mateus*, óleo sobre
tela, 156 cm X 113
cm.
Gemäldegalerie,
Berlim, Alemanha.



Detalhe do anjo em *O martírio de São Mateus*

Lembramos também que o *São Mateus e o Anjo II* continua no mesmo local para o qual foi encomendado, exercendo até hoje sua função canônica e catequética na Igreja de São Luís dos Franceses.



Vejamos fotografia com perspectiva das três telas na Capela Contarelli, na Igreja de São Luís dos Franceses, observando também a posição ao centro de *A inspiração de São Mateus*:





Fotos anteriores de domínio público retiradas da internet. Na última, presença do público na Capella Contarelli, melhor noção da proporção e da perspectiva do olhar.

Vivendo imerso na conjuntura da Roma tridentina no início do século XVII, o pintor Caravaggio produzia suas telas exercendo “[...] uma função de ruptura, de subversão polêmica” (ARGAN, 1999, p. 206). Foi dentro desta conjuntura que a representação da primeira versão do *São Mateus e o Anjo* foi considerada ultrajante e inaceitável, sendo solicitada a Caravaggio uma nova versão mais decorosa e controlada.

Tal controle seria determinado, principalmente, pelo contrato para realização da segunda versão do *São Mateus e o Anjo*. Embora, não saibamos qual dos contratos tenha sido mais delimitado, supomos que o segundo, dadas as condições já levantadas. Justificando para Caravaggio o termo *outsider* e considerando seu lócus social, cultural, religioso e político, Argan (1999, p. 207) nos diz que, por estes motivos,

Seguramente a pintura de Caravaggio está numa encruzilhada [...] entre uma concepção religiosa **vagamente reformista** e uma concepção **rigorosamente católica** (o homem possui o livre-arbítrio, mas a experiência da história, concretizando-se na autoridade da Igreja, o impinge a escolher o bem). Caravaggio é, pois, o artista que leva a Roma o pensamento do Norte [da Itália], onde eram mais frequentes as **infiltrações da Reforma**, o fermento de uma **religiosidade nova**. (grifo nosso).

Assim, elencamos para o quadro a perspectiva de análise que Caravaggio estava entre “uma concepção religiosa pouco reformista” e outra “rigorosamente católica” e muito reformista. Esta citação também referencia uma maneira de diferenciação entre o tempo histórico e o tempo religioso, o que se aproxima da análise de tempo de Santo Agostinho. Tempo histórico denotou ao longo da historiografia como o tempo do poder, das posses materiais, das transformações muito mais do que das permanências e continuidades. Há uma dicotomia, quiçá em paradoxo, entre tempo religioso e tempo histórico.

A solução para esta análise foi trazer para discussão os dois tempos. No entanto, para o entendimento do tempo religioso, muitas vezes, a própria História como Ciência não conseguirá abarcar, pelo fato de o “religioso” figurar-se no intangível. No tempo histórico, digladiam-se os espaços do homem não religioso e do homem religioso em simultaneidade ao tempo religioso, o *Temporis Domini*, e o tempo mundano e dos homens, o tempo secular. Através desta análise, observamos Caravaggio como um homem dividido em seus desejos, entre a libertação e a culpa, o querer e o dever, entre o cumprir e o gozar.

Ainda em relação ao contexto em que Caravaggio produzia, observamos na literatura científica que o artista lombardo circulava entre “os de baixo” na urbe que era, então, o “umbigo” do mundo ocidental. No entanto, Caravaggio frequentava *pari passu* outro ciclo urbano, o mundo dos letrados, um ambiente de indivíduos cultos e poderosos, em contraste com aquele dos homens e mulheres comuns.

Resta-nos indagar sobre a formação intelectual e cultural do artista: que tipo de cultura letrada e intelectual compunha os ambientes em que ele circulava? Quem o influenciara em sua formação e como ela se dera?

Caravaggio tinha relação com personalidades romanas de grande prestígio, como é o caso do marquês Vincenzo Giustiniani. Fora Vincenzo Giustiniani quem comprou a primeira versão de *São Mateus e o Anjo* (solucionando relativamente a contenda “caso São Mateus”), e foi ele quem encomendou o *Amor Vitorioso* a Caravaggio. Isso corrobora para a análise da existência simultânea de outros mecenas além do clero católico e faz perceber também uma divisão entre os dois encomendadores envolvidos com as três pinturas.

O Cardeal Del Monte, segundo maioria das fontes, encomendador da série dedicada ao apóstolo Mateus na Capela Contarelli, não possuía diferença em termos de gosto ao Marquês Giustiniani. O fato de ser do clero não o torna uma figura fechada às

artes de todos os gostos, matizes, tipos e desejos. Ademais, o Cardeal Del Monte e o Marquês Giustiniani tinham uma relação bastante amistosa, embora em meio às ambições pelo poder, em Roma.



Ottavio Leoni (1578–1630)
Retrato do Cardeal Francesco Maria Del Monte, 1616, desenho sobre papel, 22,9 cm x 16,5 cm. John and Mable Ringling Museum of Art, Sarasota, Estados Unidos.

Até por volta de 1595, Caravaggio só havia pintado figuras do cotidiano e da sociedade. Mas, pintar cenas religiosas era muito vantajoso financeiramente, pois a demanda era grande, e Caravaggio necessitava dessa ajuda.

Gilles Lambert nos questiona quem haveria convencido Caravaggio a pintar figuras religiosas; provavelmente um mercador chamado Valentin “fez, sem dúvidas, cintilar a eventual proteção de um dos mais ricos amadores de arte de Roma, o seu melhor cliente o Cardeal Francesco Maria Del Monte [...]. O primeiro quadro religioso de sua carreira “não virá a ser nem uma Crucificação, nem uma deposição, nem uma anunciação, nem um martírio. Ele escolheu um episódio pouco conhecido e raramente ilustrado: [quadro] também conhecido como São Francisco recebendo os estigmas [de

1595]” (2006, p.45). “Pintar esta obra-prima lhe abriu as portas das grandes coleções romanas. E, ao trazer a notoriedade e estima dos poderosos, marcará também o fim do seu período de juventude” (2006, p. 45). Da mesma maneira assinalará o início das pinturas religiosas católicas, como é o caso da “Série de Mateus” para a Capela Contarelli, um dos primeiros trabalhos de grande porte e visibilidade em Roma.



Como analisa Haskell, sobre a Cidade Eterna, “Roma fervilhava de *amateurs* e de *virtuosi* de todas as espécies, [...]. Algumas figuras, no entanto, se destacam pela importância que tiveram na vida artística romana – seja porque sua incomensurável fortuna os tornava indispensáveis aos pintores que afluíam a Roma [...], seja porque a constância e por vezes a excentricidade de seus gostos conduziram esses artistas por vias inesperadas” (1997, p. 161). Como foi o caso da solicitação a Caravaggio de o *Amor Vitorioso* pelo mais *impressionante* mecenas e *donos de coleções particulares*, o Marquês Giustiniani (1997, p. 161).



Nicolas Régnier (1588/1591 ? –1667)
Marquês Vincenzo Giustiniani, 1630, óleo sobre tela. Itália.

Pensando a posição aristocrática e intelectual de Giustiniani, de fato, não é nada coincidência a compra de *São Mateus e o Anjo I* depois de banida pelo Clero. Do mesmo modo, a consequente encomenda do *Amor Vitorioso* não pode ser entendida como algo incomum na Cultura Artística. Diante da análise exarada, aparenta-nos que estes mecenas estariam também solicitando a Caravaggio respostas à sociedade; não somente respostas, mas provocações, no sentido de estas obras provocassem uma reação no público. Para bem da verdade, há algo de nostálgico em encomendar uma pintura com motivos greco-romanos e isso é influência do Renascimento. Não havia por parte de Michelangelo Merisi qualquer desejo de “chocar por chocar” a opinião e a moral do público, afinal, seu desejo era o de pintar, como nos lembra E. H. Gombrich: “Na verdade, Caravaggio era demasiado sério e grande para malbaratar seu tempo tentando causar sensação” (2011, p. 392).

Fato é que o Marquês Giustiniani, como cliente e mecenas de Caravaggio, sabia que o artista não iria modificar sua estética *chiaroscuro* para pintar em perspectiva renascentista algo belo, claro, nítido e sem tantos mistérios. Os interesses de

Giustiniani, enfim, não se fixavam somente na ânsia pelos lampejos greco-romanos nas artes que colecionava. Porém, um desejo particular e, para esta análise, bastante díspare da produção anterior de Caravaggio por movimentar em derredor uma série de outros interesses e paixões que, na Roma tridentina, inevitavelmente, misturam-se com política e religião.

Mas, será mesmo que os dois encomendadores eram tão diferentes assim? Entre o Cardeal Del Monte e o Marquês Giustiniani há bem mais semelhanças de gostos, desejos e anseios do que diferenças. Aliás, não é por ser um membro da Igreja Católica do início do século XVII que o Cardeal Del Monte fosse um religioso dogmático, ou que o descrevêssemos com todos os estereótipos imputados por uma historiografia um tanto descuidada. O Cardeal Del Monte encontrava-se, neste interregno da Idade Moderna, bem mais à frente do que pensamos, chegando a lidar com Alquimia, História do Oriente, Música, Artes e estudos hermenêuticos bem comprometedores perante a Igreja.

Substancial também é a diferença entre cliente e público: sendo o primeiro o Marquês Giustiniani, cabe sabermos, sem excluir o peso que tem o cliente para uma encomenda, quem apreciaria o *Amor Vitorioso* no refinado salão nobre em que seria exposto em conjunto com outras obras do próprio Caravaggio, entre elas, a primeira versão do *São Mateus e o Anjo*, comprada depois da não aprovação da Igreja de São Luís dos Franceses.

O público que apreciava essas obras era formado por membros da elite romana. Assim como membros da Igreja, como o Cardeal Del Monte e Matteo Contarelli, o Marquês Giustiniani teve uma importância decisiva para Caravaggio. Decisiva no sentido de ser fundamental para a manutenção de seu *status* no seio da elite. Não que ele precisasse para manter seu nome como grande pintor (seu nome já era famoso suficientemente), mas, certamente, por razões de cunho financeiro seu círculo social direta ou indiretamente necessitava da dinâmica de encomendas dos ricos mecenas e do próprio Clero.

Especialmente em biografias e em *catalogues raisonnés*¹¹ dedicados a Caravaggio, é ponto pacífico que Caravaggio tinha uma personalidade difícil e apreciava a boemia, circulando pelas ruas, praças, vielas, becos e tavernas de Roma com

¹¹ Termo em francês comumente utilizado na História da Arte para indicar o tipo de catálogo produzido para discutir um só artista, fazendo para isto uma lista das produções (numa junção integral das obras, dando maior legitimidade à sequência) realizadas por este artista e as influências recebidas e cedidas a outros artistas do mesmo período ou de período seguinte.

um grupo de amigos inconsequentes e amantes do prazer pelo prazer, em culto a um aventureiro hedonismo.

O jaez de vida de Caravaggio era, sem dúvida, hedonista e esse dado vem a influenciar os motivos de pintura e o fazer pictórico de Caravaggio, como observamos em *Amor Vitorioso* e em telas como *Baco* (1595-1597); até mesmo porque Caravaggio utilizava como modelo pessoas comuns e do povo (“os de baixo”), que eram conhecidos do seu ciclo social e muitas vezes amantes e amores.

Além disso, muitas vezes representava a si próprio como modelo pintado, como é o caso da pintura *Baco doente*, em que se autorretratou após um período de grave doença hepática, possivelmente, provocada pela malária.



Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571-1610). *Baco*, 1595-1597, óleo sobre tela, 95 cm × 85 cm. Galleria degli Uffizi, Florença, Itália.



Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571-1610). *Baco doente*, 1593 e 1594, óleo sobre tela, 67 cm × 53 cm. *Galleria Borghese*, Roma, Itália.

O biógrafo Bellori (1999, p. 202) diz algo relevante sobre o emprego de ambientações, figurações e personagens do *simples e comum* utilizados pelos pintores barrocos como modelo, em especial por Caravaggio:

[...] então teve início a imitação das coisas vis, revolvendo-se as **imundícies**, as deformidades, como alguns costumam fazer ansiosamente; se têm de pintar uma armadura, escolhem a mais enferrujada, se usa um vaso, não o fazem por inteiro, mas desbeijado e rachado. Suas vestimentas são meias, ceroulas e barretes; e assim, ao imitarem corpos, se detêm com todo o cuidado nas rugas, nos **defeitos** da pele, reproduzindo **dedos nodosos** e membros alterados por **morbosidades**. (grifo nosso).

Ainda sobre isto nos diz Lambert (2006, p. 23), citando Robert Longui:

A influência dos lombardos é igualmente evidente. ‘Em Milão’, escreveu Roberto Longui, ‘um grupo de pintores ou naturalizados mantinham aberto o santuário da arte simples... Com a sua humanidade mais familiar, preferindo uma religiosidade mais humilde, um colorido mais verdadeiro e mais cuidado, as sombras mais traçadas, mesmo os efeitos da noite, eles abriam novas vias pictóricas perante o jovem pintor [Caravaggio]’. Na oficina de Peterzano, Michelangelo aprendeu muito. É o mestre da sua técnica. Com dezoito anos, cheio de impaciência, de paixão e de desejo de pintar, pôs-se a caminho de Roma.

1.2 - Notas sobre a datação das telas e as fontes contemporâneas a Caravaggio

Quanto à ordem cronológica das telas, a maioria dos estudiosos e especialistas que consultamos traz as três telas como uma sequência cronológica imediata. Isso é uma das coisas mais interessantes para esse estudo, e essa premissa é seguida em todo o trabalho, o que amplia ainda mais os questionamentos e colabora com alguns direcionamentos que serão dados. Contudo, como já mencionado, não podemos fugir do grau de especulação que isso traz, haja vista não termos, por enquanto, uma comprovação segura sobre as datações.

Ao tratarmos sobre isso, consideramos que Paul Ricoeur (2007, p. 170) adverte e recorda aos historiadores que “A operação historiográfica procede de uma dupla redução, a da experiência viva da memória, mas também a da especulação multimilenária sobre a ordem do tempo”. De fato, seguimos a ideia de que o *Amor Vitorioso* foi produzido depois do complicado caso envolvendo a produção da pintura do *São Mateus e o Anjo*, na Capela Contarelli, por isso, relevante debater a presumida confirmação desta sequência.

Quanto aos contratos para execução das pinturas, trabalhamos com suas referências em biografias, *catalogues raisonnés* e nas menções que os estudiosos fazem no *estado da arte* sobre tais documentos de fontes bases do início do século XVII, dada a dificuldade de acesso a estes.

Existem limitações para a datação e para com as fontes impressas no debate historiográfico sobre pinturas, semelhante a determinados impasses acadêmicos; impasses que de tão demasiadamente discutidos e defendidos, acabam estagnados no tempo e a própria contenda transforma-se em objeto de estudo histórico para outros acadêmicos. Foi com este sentimento que buscamos neste tópico ampliar o debate quando nos referimos à sequência e à carência de documentos externos e contemporâneos a Caravaggio, quais sejam: as encomendas das obras, o relato específico sobre o banimento da versão I do *São Mateus e o Anjo*, um texto que nos mostrasse mais claramente a reação do clero da Igreja de São Luís dos Franceses e a reação de Caravaggio ao ser refutado e humilhado em público.

No livro *Indagações sobre Piero*, o historiador Carlo Ginzburg (1989, p. 22) foca como ponto fundamental a clientela. Ele critica o que chamou de “desfile de hipóteses

iconológicas”. Não fazemos a pesquisa analisando apenas a clientela, embora saibamos que se trata de fundamental importância para o estudo das pinturas. Realizamos uma interpretação que se conduz por diversas frentes, de modo a enriquecer as visões sobre as peças documentais. Assim, não fazemos uma história social da expressão artística, uma vez que não nos fixamos apenas num ponto, no caso de Ginzburg, a clientela.

A crítica ao que seja considerado “iconológico”, que é analisada por Ginzburg em *Indagações sobre Piero* não se volta, necessariamente, contra os postulados de Erwin Panofski. Relata-nos Carlo Ginzburg (1989, p. 23), “Como sucede em muitas pesquisas iconológicas, a obra acaba por se tornar um pretexto para uma série de livres associações, baseadas geralmente sobre uma pretendida decifração simbólica”.

Concordamos com Ginzburg. Certamente, um estudioso que se preconiza sério jamais divagará ao bel prazer, sem embasamentos nem citações. Para um historiador cabe relacionar-se dinamicamente com suas fontes, o que não impede de modo algum e sobremaneira que escreva em associação livre e desbrave sua pesquisa por caminhos esperados e, porventura, inesperados.

Ginzburg (1989, p. 23- 24) ajusta-se com E. H. Gombrich ao dizer “*Parece-nos assim muito oportuna a proposta [...] de partir da análise das instituições ou dos gêneros, ao invés dos símbolos, para evitar os escorregões daquela que poderíamos definir como a iconologia selvagem*”. Há de se considerar que Ginzburg critica que “*São demasiado frequentes as articulações entre obra de arte e contexto postas em termos brutalmente simplificados*”. Discordar do historiador Carlo Ginzburg figurou-nos relevante nesta análise. Não há como trazer um ponto de vista unívoco a nenhuma das “frentes” e também não há como colocar os símbolos como menos importantes que as instituições e gêneros. Em mesmo sentido, não há como privilegiar o contexto, outrossim, trazendo-o à pesquisa em sua amplitude e abrangência.

Segundo Ginzburg (1989, p. 17), “*Roberto Longhi mostrou como um exame aprofundado dos testemunhos pictóricos pode contornar a pobreza da documentação externa*”. Robert Longui foi pioneiro no estudo sobre Caravaggio, e isso é um dado que fica nítido em *Indagações sobre Piero*, em profundo respeito para com Robert Longui. “Como artista da dimensão que tem hoje, Caravaggio foi uma descoberta do século XX. Mais exatamente, uma descoberta de Roberto Longui [...]”. Antes de Longui, apesar da enorme difusão da escola “caravagesca” no começo do *Seicento* e de sua influência sobre artistas do calibre de Velásquez, Zurbarán, Rembrandt e La Tour, Caravaggio sempre fora um artista problema para teóricos e historiadores, difícil de encaixar numa

linha evolutiva da arte ou num contexto histórico e ideológico determinado” (Mammi, Lorenzo. Prefácio, In.: *Caravaggio*. LONGUI, 2012).

Para Ginzburg é necessária uma *reconstrução* sobre a qual devemos nos *defrontar*. Certamente, em seus diversos estudos, tanto Longui como Ginzburg lidaram tanto com a falta dos testemunhos sobre os objetos de estudo como também com a falta de documentos externos. A princípio, isso não nos preocupa em demasia, dado entendermos a Arte segundo a relativização madura de Gilbert Durand, como expressões imemoriais da humanidade.

Todavia, datar as duas versões do *São Mateus e o Anjo* como pintadas entre 1601 e 1602 é viável. Mas, por figurar como possibilidade, isso dá margem a resultados e críticas as quais não poderíamos argumentar com a consistência devida caso não aprofundássemos nesta ocasião. A pergunta-provocação que pode ser feita seria: que importância real para a metodologia adotada poderia ter a ausência de tais documentações?

Ginzburg (1989, p. 19) analisa que “[...] é evidente que cada proposta de datação implica a convergência das resultantes estilísticas e das resultantes extra estilísticas: mas esta convergência, este acordo (para usar a expressão de Longui), é um ponto de chegada, não um ponto de partida”. Supomos que este seja o caminho trafegado por esta dissertação, tangível ao menos em um acordo, qual seja, a produção em seqüência das três peças documentais.

Quanto à datação, não seguimos a resultante estilística. Calculamos pela lógica dos fatos e das datações das telas anteriores para a Capela Contarelli. Logo, a “exatidão” das datas de execução das pinturas vem das datações da iconografia que rodeia as telas estudadas, ou seja, as telas anteriores e posteriores. No entanto, há limites a esta escolha. Ginzburg discorda com Longui no método de datação *antes de quem, após quem, antes de quê, após o quê*. É imprescindível crer na fragilidade da metodologia de Longui, muito embora, em casos de localização temporal e espacial ela seja muito útil e recomendável para estudiosos “distantes” (até mesmo geograficamente) das encomendas e “fontes primárias”.

Desta maneira, para Ginzburg (1989, p. 21), “[...] é muito forte o risco de cair em círculos viciosos que são, por sua vez, fontes de datações errôneas”. As dificuldades das fontes e das datações poderiam ser interpretadas como uma maneira de aprofundarmos o estudo sobre as duas versões do *São Mateus e o Anjo* e, para isso,

devemos tratar este *não-dito* com e como um método e também enquanto oportunidade à atividade de escrita do historiador.

Este feito é simples, transformamos as dificuldades a nosso favor. Perante a metodologia adotada, a ausência de uma datação de ilibada confirmação, bem como das fontes chamadas “primárias” não causa prejuízos diretos à dissertação. Primeiro, porque estudiosos do assunto trazem em grande maioria a encomenda e pintura ocorrendo entre 1601 ou 1602, ou até mesmo entre esses dois anos. Segundo, prevendo a ausência de um contato com as fontes citadas acima, a metodologia focou-se na análise do documento e fonte base para este estudo que são as próprias peças documentais sobre as quais nos debruçamos: a fotografia, única memória para a posteridade da versão I e as imagens do *São Mateus e o Anjo II*¹² e do *Amor Vitorioso*.

Sendo assim, a presença de uma datação que varia, para mais ou para menos, em apenas meses ou um ano, já nos dá o palco da conjuntura histórica e todos os dados fulcrais para o tema: encomenda, produção, recepção, clientela, contextos da Igreja Católica, contextos do artista barroco, Caravaggio, contextos do Barroco, contextos da Reforma, etc.

Tratando o que nos falta como um método, quanto à ausência de um contato com as fontes ditas “primárias”, nos estudos sobre os escritos do Evangelho e dos Evangelhos apócrifos é comum o uso de uma hipotética fonte denominada Fonte Q (da palavra alemã *quelle*, que significa Fonte). Da mesma forma, é sobremaneira utilizada a Fonte M para se referir às fontes que apenas o apóstolo Mateus utilizara para o Evangelho; e, em comum para Mateus e Lucas, o próprio Evangelho Segundo Marcos seria a fonte base.

Segundo Harrington (1989, p. 12), a “*originalidade de autoria não era valor importante na cultura em que foi escrito o Evangelho de Mateus*”. Daí, neste estudo, vir sempre presente uma peça ausente, mas que mesmo assim tem seu espaço dentro do método de análise. Vejamos como isto se dá, a seguir.

Em quase todas as narrativas bíblicas, as aparições angelicais a profetas, a pessoas comuns ou ao povo estavam sempre atreladas a comunicações e transmissões de Deus a um *servo do Senhor*, que, por sua vez, deveria transmitir ao seu povo a mensagem

¹² Pintura que permanece na Capela Contarelli, e, recentemente, foi elogiada durante uma homilia pelo atual Papa Bento XVI, o que mostra a importância daquela iconografia até mesmo para a atual Igreja Católica. “O Papa Bento XVI, falando da vocação de Mateus, disse em 30 de agosto 2006, durante a audiência geral: “Para imaginar o cenário descrito em Mt. 9,9 basta recordar a magnífica pintura de Caravaggio mantida aqui em Roma, na Igreja de São Luís dos Franceses” retirada do site oficial da Igreja de São Luís dos Franceses: <http://saintlouis-rome.net/artfoi.php> em 24/07/2012.

recebida. É importante destacarmos que as aparições angelicais do Velho e do Novo Testamento demandavam um agir de acordo com a comunicação divina, ou seja, a aparição de anjos nas escrituras bíblicas (como por exemplo, as aparições a José, no Evangelho Segundo Mateus, versículos 20-23) representava o cumprimento de uma ordem divina, que de modo algum poderia ser descumprida, merecendo a lealdade e obediência imediata, como foi o caso da aparição do Anjo Gabriel à Maria, que, conforme Lucas, capítulo 1, versículo 38, rejubilou: “Eis aqui a serva do Senhor; cumpra-se em mim segundo a tua palavra”.

Aonde queremos chegar? A existência de uma fonte escrita que narrasse a aparição de um Anjo a Mateus no exato momento em que ele necessitava da inspiração angelical para escrever o Evangelho, seria elucidativa para crermos que Caravaggio deveria de ter tal texto como apoio e modelo para a expressão artística do *São Mateus e o Anjo*. Ainda não possuímos um texto documental conhecido na tradição cristã católica. Portanto, para nós não há confirmação de que Caravaggio tenha tido acesso a um documento base para a produção da *Inspiração de São Mateus*. Provavelmente, ele teve contato apenas com as determinações de forma e estilo requeridas pelo contrato.

Daí as perguntas, ainda iniciais: quais seriam as fontes que contém um relato sobre Mateus sendo inspirado por um anjo? Que fontes seriam estas? Qual seria sua origem, tipo, enredo? Há de considerarmos estas fontes como carregadas de uma simbologia cristã da tradição medievalista, muito embora ainda ligadas ao Cristianismo Primitivo. Diante do exposto, como não temos contato com essas fontes e não sabemos de sua existência, sentimos a necessidade de criarmos uma *fonte A*, de Anjo e de Aparição. Assim como fizeram aqueles que pensaram as Fontes Q e Fontes M, locupletando assim a discussão teórica proposta no tópico exposto.

As fontes A indicam aquelas que tratam narrativamente ou imagetivamente sobre a aparição angelical do Mensageiro de Deus a um escolhido por Deus, no caso, ao apóstolo Mateus quando do momento de escrita da *Boa Nova*. Dito isto, as fontes A teriam uma ligação mitológica com a cosmogonia cristã e estariam atreladas à tradição hagiográfica católica. As fontes A abarcam as imagens, as narrativas, os relatos, memórias, símbolos, mitos e sinais que indicassem que um Escolhido (no nosso caso, Mateus) recebera o Anjo como Inspiração. Ademais, as Fontes A servem para uma melhor qualificação da pesquisa quando da introdução do “pensamento” de Gilbert Durand, o Imaginário.

Quando Harrington (1989, p. 11) argumenta que “*Mateus não produziu o Evangelho só com sua imaginação e sua experiência [...] [mas] teve à disposição diversas fontes escritas*”, fontes estas denominadas fontes Q, M e as fontes do Evangelho de Marcos, parece-nos conveniente expressarmos que, do mesmo modo, Michelangelo Merisi, o Caravaggio, não produziu as duas versões de *São Mateus e o Anjo* apenas com sua imaginação e experiência próprias, mesmo sabendo que sem elas nada pudesse pintar. Ao que trataremos mais profundamente adiante, a representação narrativa ou pictórica já estava presente na Cultura Artística recebida por Michelangelo da Caravaggio.

Além da encomenda da Igreja de São Luís dos Franceses (da qual não temos acesso), documento escrito ao qual Caravaggio estava submetido e que, provavelmente, descrevia o modo como o artista deveria expressar-se, as Culturas histórica e artística ratificariam uma difusão de “documentos” materiais e imateriais que o artista Caravaggio teria contato consciente ou inconscientemente.

Assim sendo, justificamos os documentos e fontes denominados por nós como Fontes A. Através das Fontes A, Caravaggio teria um modelo para a expressão de sua versão do *São Mateus e o Anjo* ou mesmo para contestar uma versão difundida e/ou redundante na Cultura Artística, como acontece na primeira versão de *São Mateus e o Anjo* para a Capela Contarelli, interpretação contestatória da *Inspiração* por parte de Caravaggio.

1.3. Historiografia através de pinturas e História da Pintura: o Barroco

Historicizar sobre pinturas, notadamente as duas versões do *São Mateus e o Anjo I e II* (1601-1602) e o *Amor vitorioso*¹³, datadas da primeira década do século XVII –uma delas destruída – e presentificar estas obras é um desafio para o historiador do século XXI. Há a necessidade aqui de ressaltar nossa posição como pesquisador, após cerca de 412 anos de produção das três pinturas estudadas. O estudo sobre pinturas e suas

¹³ [(1601-1602) (SCHÜTZE, 2010, p. 122) ou (1598-1599) (SCHAMA, 2006, p. 58)]. Existem divergências quanto à datação do *Amor Vitorioso*, no entanto, como até o presente momento da pesquisa a maioria das fontes traz o *Amor Vitorioso* produzido imediatamente depois das duas versões do *São Mateus e o Anjo*, utilizarei *ad hoc* esta sequência das datações por considerar a que se encaixa melhor na metodologia da pesquisa.

conjunturas no início do século XVII trazem terminologias e palavras atuais que, em sua carga semântica, podem induzir a descontextualizações e anacronismos.

Além do que, conforme faz referência Oliveira (2009, p. 77), “*tais obras encontram-se deslocadas de seus habitats originais, apartadas de seu contexto primeiro, órfãs de seus destinatários primevos*”. No mesmo sentido de ambientação do artista e de tomada de posição do historiador, relata Harr (2006, p. 17):

O passado guardava muitos segredos e os revelava a contragosto. [...] um quadro era como uma janela no tempo e que, com um estudo meticoloso, [o historiador] podia olhar uma obra de Caravaggio e observar aquele momento, quatrocentos anos atrás, em que o artista estava em seu atelier, estudando o modelo a sua frente, misturando tintas em sua paleta, aplicando pinceladas na tela. [o historiador] Estudando a obra de um artista, [pode] penetrar nas profundezas da mente daquele homem. No caso de Caravaggio, era a mente de um **gênio. Assassino e louco**, talvez, mas, sem dúvida, um gênio. (grifo nosso).

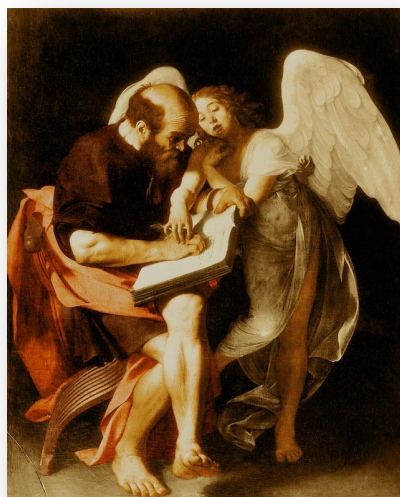
Nestes termos, abordamos as peças de Caravaggio como fez Peter Burke em *A fabricação do Rei*, ao tratar seu tema sob o ponto de vista da *representação e representações*, termos profundamente relacionados e advindos do universo do Teatro, aproximando a produção artística do tempo histórico em que foi produzida.

Destacamos a nota da tradutora de *A fabricação do Rei*, Maria Luiza Borges, quando diz, muito apropriadamente, que há uma equivalência, no português, entre desempenhar e representar. Ora, o verbo *desempenhar* soa mais apropriado que o verbo *manipular*. Embora, os dois verbos sejam utilizados por muitos historiadores para referir-se à produção do conhecimento histórico. Desempenhar um objeto de estudo remete bem mais à lapidação necessária ao trabalho historiográfico, sendo o desempenho a nossa labuta.

Avaliamos importante discutir brevemente a memória fotográfica: como a primeira versão do *São Mateus e o Anjo*, infelizmente, foi destruída em 1945, restou-nos apenas uma única fotografia em preto e branco que é reproduzida a esmo desde quando se fala daquela tela, muito embora tenha soçobrado nas águas turvas da memória, e, por muito pouco, não tenha ficado sua memória eternamente perdida para a posteridade. Portanto, temos uma representação da representação.

Entende-se por *memória* vários liames de perpetuação na História, estendendo à fotografia, tomando-a como uma *memória* fragmentada da tela. A imprecisão da memória imagética é mais nítida neste caso do que nas outras duas imagens das pinturas, telas cujos originais ainda existem em perfeito estado. Quais seriam as cores

do *São Mateus e o Anjo I*? Ficaremos eternamente na dúvida, até que se encontre algum testemunho perdido em arquivos ou alfarrábios esquecidos. Muito embora tenhamos contato com uma versão digital do primeiro *São Mateus e o Anjo*, conforme vimos no tópico 1.1, e lembraremos aqui também.



De acordo com Maravall, devemos considerar o Barroco como conceito de época, refutando o significado estático como conceito de estilo que a ele foi atribuído, passando a defini-lo com maior amplitude: um período histórico. Assim como Maravall, trabalhamos com o Barroco como um conceito histórico, que engloba todas as manifestações barrocas na teologia, nas artes, nas ciências, na política, na mentalidade e em toda a cultura. Para Maravall (1997, p. 45),

Foi pelos caminhos da arte que se chegou a identificar o novo conceito de uma época na cultura italiana, quando Burckhardt [...] notou que as obras que contemplava em Roma, posteriores ao período renascentista e inseridas em um prazo determinado de anos, apresentavam, em suas deformações e corrupções de modelos interiores, certas características que apareciam como **próprias de um tempo de algum modo distinto**. (grifo nosso).

Maravall pretendeu atentar para o alcance dos elementos que integram a *cultura barroca*, destacando as condições sociais e transformações deste tempo histórico distinto. Neste sentido, ele faz uma avaliação do termo Barroco, do “turbilhão” que este evocou e evoca em quem se remete aos seus significados. Segundo o autor, o termo

barroco deixou de significar algo estático como o conceito de *estilo*, passando a definir um período histórico; tratando o Barroco como um conceito histórico.

Para caracterizar a *cultura barroca* exige-se contemplar “a dependência de uma remota tradição”. Maravall se coloca no campo da história social para não se manter no “nível superficial dos aspectos recorrentes”, mas o de encontrar conexões nas múltiplas generalizações sobre o Barroco no séc. XVII, e, desta forma, focalizar o pensamento barroco.

Para Maravall, todas as manifestações barrocas (na teologia, na pintura, na física, na política, etc.) estariam “integradas na cultura da mesma”. O alto valor do Barroco (segundo Mumford *apud* Maravall) seria medido por algumas leituras em que se fala no Renascimento como uma primeira etapa até alcançar seu ápice, o Barroco. Assim, ligando-se o elemento formal do termo barroco com as circunstâncias históricas é próprio dizer da ligação do barroco com a Reforma Católica. Tal conclusão foi fundamental para nossa pesquisa.

O sentido geral de *cultura do barroco* abarcaria bem mais que isto, oferecendo uma “complexidade de recursos e resultados e um repertório bem variado de fatores”. Considerando estilos e ideologias enraizados em uma dada situação histórica irrepetível, Maravall considera o Barroco como conceito de época que aglutina “conexões geográfico-temporais com fatores culturais de vários tipos”, em uma relativa homogeneidade barroca nas mentes e comportamentos dos homens. Todavia, a variedade com que isso aparece é inquestionável, ou seja, “a cultura barroca se estende às mais variadas manifestações da vida social e da obra humana” (1997, p. 41-61).

A condição básica para compreender o Barroco é partir da situação histórica, suas conexões e condições (e não de fatores particulares, como etnia, povo, Estado). A multiplicidade de situações permite se vislumbrar a mentalidade da cultura barroca, como mentalidade de um tempo, no nosso caso, por exemplo, no barroco artístico, o ponto de vista da arte, esta é a perspectiva base.

Sendo assim, da multiplicidade que o termo Barroco evoca quando nos remetemos aos seus significados, partimos do ponto de vista da arte, ou seja, dentre toda a cultura barroca ou tempo Barroco focamos no Barroco Artístico, notadamente, no que as pinturas estudadas de Caravaggio têm a falar sobre isso.

Para Villari (1995), devemos trabalhar com o Barroco não no sentido habitual para expressões artísticas e literatura, mas para pensar as manifestações culturais, religiosas e políticas. Segundo o autor, o termo evoca *estilo*, no entanto, a designação de

Barroco ao período histórico seiscentista, bem como ao Estado, à política e a todo o mundo coletivo e individual seria adequada, embora, o uso do termo necessite de cautela. Ao “fenômeno do barroco” contrapunha-se o “absolutismo” no plano político e ao “classicismo no pensamento, na arte e no plano espiritual”.

Villari (1995) tece sobre a “conflitualidade barroca”, a existência de um senso comum de que o barroco residia em um mundo de contradições; assim, a Cultura Histórica acabou reproduzindo uma imagem negativa do barroco, significando estagnação ou paradoxo.

À realidade social *dramática* contrapunha-se o desejo de ser guiado, socialmente, por fórmulas, ou seja, este conflito ou provinha da necessidade de conferir ordem política e social ou da “necessidade de justificar a resistência e a oposição”. Todo caso, foi problematizada a criação de um estereótipo sobre o tempo barroco. Tal estereótipo ainda é abordado nos dias de hoje, todavia, não se pode dizer que o conflito fosse exclusivo e universal do século XVII.

A sociedade do barroco deve ser analisada como um corpo, um organismo social, no entanto, compreendendo as dimensões particulares, a mentalidade e os interesses de grupos sociais e ideologias.

Deve-se analisar para além das peculiaridades do Barroco (como a contradição e a conflitualidade), não como um conjunto estático, mas em movimento, buscando a “*sensibilidade particular e geral do homem barroco*”; só assim se vence a distância entre a realidade histórica barroca e a imagem distorcida reproduzida na Cultura histórica sobre o Barroco (VILLARI, 1995, p. 7-12).

A propósito, Wölfflin (2000, p. 269) analisa que o *Barroco* repensou a *clareza absoluta* proposta pela arte clássica. No seguinte sentido, a imagem produzida pelo artista evita a nitidez, ou seja, “*no barroco, a clareza absoluta torna-se obscura até mesmo naqueles casos em que o artista pretende reproduzir com perfeição a realidade*”. A isto, também atrelamos os fatores de trabalho encontrados no atelier onde trabalhava.

Na concepção de Wölfflin (2000, p. 269-270), a intenção do artista barroco era a de dificultar a identificação do observador, de exigir por parte dele uma análise mais detida para ler a imagem, “*fazendo com que ele encontre prazer em uma tarefa mais complicada*”. A análise de Wölfflin sobre a *beleza da obscuridade* remete bastante a Caravaggio, um artista que intrigava os espectadores de suas obras com uma extrema

clareza do obscuro. Para Robb (2005, p. 198), “a iluminação de sua pintura entrava para reforçar as suas sombras”.

Logo, Caravaggio era um homem do Barroco, que pensava a luz sobre o fundo escuro em concordância com o tempo Barroco, muito embora mantivesse, idiossincraticamente, divergências de fundo. São estas divergências que iremos tratar nos capítulos seguintes.

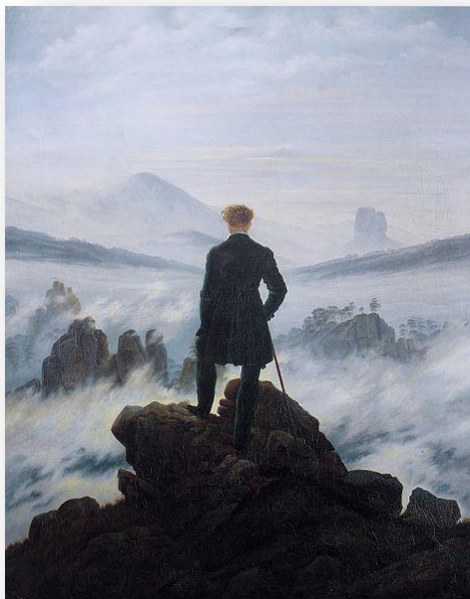
2 – PARA ALÉM DO ESTADO DE CONTEMPLAÇÃO

2.1 – Desmembrando e reagrupando signos e indícios

Após apreciarmos as obras estudadas e seus contextos passamos para um momento relevante para uma análise mais minuciosa destas pinturas. Por este motivo, como diz o nome pensado para este capítulo, pretendemos pormenorizar elementos, signos, abordagens, motivos e características estéticas e alegóricas, para mais adiante, já identificada a diversidade de componentes que habitam tais pinturas, seja possível aprofundar as discussões estéticas e de cunho teórico, notadamente, no terreno da História da Arte e da História Moderna.

Pensamos o ponto de vista crítico de alguns historiadores da arte que relembram ao segundo plano tais descrições, por considerarem crucial, a priori, a *recepção* da obra (COLI, 1995). A recepção das obras estará inserida dentro da metodologia adotada e será debatida em vários momentos. No entanto, consideramos partir da identificação dos componentes e elementos das três pinturas, passando para o reagrupamento destes elementos rumo ao sentido simbólico obtido em sua totalidade enquanto tela, segundo os métodos propostos por Ginzburg e por Panofsky.

Além dos elementos facilmente notados em uma pintura pela nossa visão, há a necessidade de captarmos os símbolos e indícios que estão localizados no entorno aos motivos centrais. John L. Gaddis fala-nos um pouco sobre a historiografia de pinturas ao utilizar em seu livro “A paisagem da história” a pintura “O viajante sobre o mar de névoa” (1818) de Caspar David Friedrich.



O autor desenvolve, metaforicamente, que a paisagem de um horizonte nevado à frente de um personagem de costas para o observador, é o passado e que o historiador necessitaria de um distanciamento para compreender uma pintura.

Tomando como exemplo o posicionamento que o historiador deve ter diante de uma pintura para Gaddis, percebemos que para o nosso objeto de estudo não estamos diante de uma paisagem em *São Mateus e o Anjo I e II* nem em *Amor Vitorioso*. Na verdade, temos cenários diante de nós, necessitando não somente de um deslocamento de distância no tempo à obra de arte (como nos propõe Gaddis) nem tão somente captar sensorialmente as impressões que temos diante das três pinturas. Para a História das Pinturas é preciso ir além.

Assim, há a necessidade de habitar os dois cenários em que estão presentes o apóstolo Mateus e o ajudante angelical e o cenário do *Amor Vitorioso* onde figura um cupido mesclado na Cultura Artística com uma representação de anjo. Ou seja, para além da contemplação e da análise conjectural, observamos e catalogamos cada objeto, cada gesto, cada corpo e seus melindres, cada pincelada dada por Caravaggio expressando o olhar, o toque, o sentimento, a angústia, a glória, a morte e o amor.

Nosso trabalho historiográfico também opera sobre o cenário em que pintava Caravaggio, seu *setting* (cenário) de pintura ou atelier, e o cenário maior onde esse atelier encontrava-se circunscrito, em meio a relações de poder, a cisões e divisões sociais da Roma tridentina, a pressões exercidas sobre o artista e suas margens de

embate no meio social. Da mesma maneira, o movimento que Caravaggio realizava para manter-se independente como pintor. Em mesmo sentido para a ideia dos cenários, evidencia-se como elementos de ordem maior a Reforma, o Barroco e a desmitologização presentes dentro do atelier e para além dele.

Essa ideia de cenário foi pensada durante o estudo da dissertação de Matthew Cutler, quando ele analisa que Caravaggio era um típico artista de estúdio. Essa afirmação corrobora com a composição de um cenário pelo artista, cenário formado pelos modelos e pelos elementos que seriam pintados e que serviam como base para o motivo de representação barroca de Caravaggio dada a partir e através do real.

Portanto, da concepção de estúdio, trouxemos uma nova ideia abarcando um termo muito próprio ao Teatro que, todavia, se enriquece ao ser analisado às pinturas: cenário. Mais do que se remeter à composição de uma cena que será executada pelo artista no tecido da tela, o cenário é visto como representação historiográfica de um momento de cena construído com um objetivo determinado, o de comprovar e autenticar a veracidade daquela montagem e representá-la na tela; a representação de cunho histórico é pensada e executada pelo artista, mas, mediante o contrato do encomendador e o público que irá recepcionar a obra, esta relação com a representação histórica se multiplica, precisando para ser aceita, do respaldo do cliente e da clientela. Caso essa empatia não exista, um confronto se estabelece entre as partes envolvidas no certame.

O esmiuçamento de detalhes adveio da metodologia de Giovanni Morelli, método este abordado por Carlo Ginzburg no artigo “Sinais: raízes de um paradigma indiciário” (1989) que compõe o livro “Mitos, emblemas e sinais”. Segundo Ginzburg, esse método de analisar obras de arte foi trazido pelo italiano Giovanni Morelli, na segunda metade do século XIX, que percebia e catalogava as minúcias das telas e as idiossincrasias dos seus respectivos pintores, identificando e examinando os pormenores mais negligenciáveis, como formato das orelhas, narizes, formas dos membros inferiores e superiores, as cores, a luminosidade, os veios deixados na tinta pelos pincéis, etc. Segundo Ginzburg (1989, p. 150):

[...] esses **dados marginais**, para [Giovanni] Morelli, eram reveladores porque constituíam os momentos em que o controle do artista, ligado à tradição cultural, distendia-se para dar lugar a traços puramente individuais. [...] **pistas infinitesimais permitem captar uma realidade mais profunda, de outra forma inatingível.** (grifo nosso).

Portanto, para Morelli, embora o artista estivesse ligado a uma determinada tradição cultural, seja por raízes, formação ou meio de experiência, suas particularidades no pintar seriam reconhecíveis por estudiosos por intermédio dos pequenos e ínfimos pormenores. Ora, isso não significa dizer que Caravaggio se separasse da Cultura Artística que recebera e que postulava, muito pelo contrário, sendo discípulo de Simone Peterzano, tornara-se mestre no seu ofício e herdeiro de tradições estéticas muito anteriores a ele.

Ginzburg (1989, p. 149) revela que, muito antes da psicanálise, Sigmund Freud escreveu palavras elogiosas sobre a metodologia de Morelli ao analisar obras de arte. Freud percebeu nos ensaios de Morelli um “algo a mais” imprescindível na interpretação de “elementos pouco notados ou despercebidos, dos detritos ou ‘refugos’ da nossa observação”, e indicou “a proposta de um método interpretativo centrado sobre os resíduos, sobre os dados marginais, considerados reveladores”.

Giovanni Morelli chamou a atenção de Sigmund Freud por defender que diante de uma pintura é necessário deter-se nos menores detalhes, aqueles que nos fariam identificar o pintor de uma determinada pintura mesmo sem o saber de antemão. Freud atenta para esse método mesmo antes de desenvolver a Psicanálise, o que suscita concluímos que o médico austríaco já entendia as manifestações e expressões artísticas como estando intimamente ligadas à psique humana.

Daí, aqueles detalhes despercebidos para um observador que inicialmente contempla uma pintura, saltam da tela para olhos dos observadores atentos como elementos chave para entender a pintura, a sociedade e a mente que a produziu.

2.2 – Dos métodos de Panofsky às pinturas

Trabalhamos em convergência metodológica ao “Paradigma Indiciário” com a aplicação dos métodos de Panofsky, o pré-iconográfico, o iconográfico e o iconológico. Segundo o historiador da arte, perante uma pintura como documento histórico, a iconografia trata sobre o tema ou mensagem em contraposição à sua forma, sendo assim, o significado de natureza elementar e facilmente compreensível é o *significado fatural*, que pode ser interpretado como a primeira reação que os objetos e fatos de uma obra de arte produzem em nós, da seguinte maneira: “é apreendido pela simples

identificação de certas formas visíveis com certos objetos que já conheço por experiência prática e pela identificação da mudança de suas relações com certas ações ou fatos” (PANOFSKY, 2002, p. 48).

Percebemos que a experiência prática, adquirida através da “familiaridade cotidiana” com os componentes de uma obra de arte, leva à identificação do tema de uma pintura, e, somado isso a um significado mais profundo pelas “nuanças psicológicas dos gestos” que compõem esta pintura, um *significado expressional*, chegaremos ao que Erwin Panofsky (2002, p. 55) chamou de classe dos significados primários ou análise pré-iconográfica, alcançada “pela identificação das formas puras do mundo dos motivos artísticos”, ou seja, “os objetos e eventos, [...] representação por linhas, cores e volumes”.

Todavia, Panofsky (2002, p. 55) deixa muito claro que esta análise é passível da falta de exatidão, “*por muitos dos objetos, acontecimentos e expressões pintados numa obra de arte poderem ser irreconhecíveis [pelo observador]*”. É o caso de alguns elementos não identificados por completo, ou não completamente visíveis em o *Amor Vitorioso*, bem como aquilo que o anjo cupido esconde por detrás da mão esquerda, não visível ao observador, provavelmente, em intenção deliberada do próprio Caravaggio de escondê-lo ao público. Do mesmo modo, as letras escritas em hebraico pelo São Mateus I não são de identificação imediata pelo público, muito menos o porquê de o São Mateus II equilibrar-se em um banco em falso prestes a danar-se pelo chão.

De acordo com Panofsky, a análise pré-iconográfica prescinde de se saber o lócus histórico de uma obra de arte. Daí, passamos direto para as impressões da imagem, algo que se assemelha com a captação da carga simbólica existente na obra, carga simbólica esta já existente em nós antes da tomada de consciência sobre a pintura.

Assim, “*embora acreditemos estar identificando os motivos com base em nossa experiência prática pura e simples, estamos, na verdade, ‘lendo o que vemos’, de conformidade com o modo pelo qual os objetos e fatos são expressos por formas que variam segundo as condições históricas*” (PANOFSKY, 2002, p. 58).

Para o *São Mateus e o Anjo I*, a análise pré-iconográfica seria: uma jovem andrógina com asas toma a mão de um homem humilde, calvo e de pés descalços. O significado expressional é: a jovem andrógina é cuidadosa e o homem se esforça; eles estão próximos. O homem velho senta-se numa cadeira e está de pernas cruzadas; ele consegue escrever algumas linhas. Nota-se que o Anjo, ainda identificado como tal, é expressão simultânea do masculino com o feminino em completo androginismo.

Para o *São Mateus e o Anjo II*, a análise pré-iconográfica seria: um menino com asas e longos tecidos enrolados no seu corpo dita palavras para um homem. O significado expressional é: o menino com asas gesticula com a mão e o homem que escreve está atento; eles estão separados na tela. O homem tem uma auréola sobre a cabeça e senta-se em uma mesa apoiado em um banco em falso. A forma angelical identifica-se com a simbologia do masculino.

Para o *Amor Vitorioso*, a análise pré-iconográfica seria: um menino na idade entre criança e púbere dotado de asas está nu sobre alguns elementos, como nos revela Schütze (2010, p. 122), “*um livro aberto, um compasso, um esquadro, uma pauta de música, um violino e um alaúde, um globo terrestre, uma coroa e um ceptro, uma pena e uma coroa de louros*”. O significado expressional é: o menino sorri brincando com um arco e flecha; o seu pênis está à mostra; ele esconde algo em sua mão esquerda. Aqui, fica nítido que o Anjo-cupido é do sexo masculino pela presença central do falo na tela.

Panofsky (2002, p. 52) prossegue desenvolvendo: uma análise que se estenda para além da familiaridade com objetos e fatos e que adentre os costumes e tradições culturais é o *significado secundário ou convencional*, ou seja, é um significado inteligível que foi conscientemente atribuído por uma personalidade, “*implicando a intenção consciente do artista*”.

Esta interpretação de uma imagem visual é dada quando o observador “[coordena] um grande número de observações similares e [interpreta-as] no contexto de novas informações gerais quanto à [...] época, nacionalidade, classe social, tradições intelectuais e assim por diante”. Ou seja, segundo Panofsky (2002, p. 49), é a junção dos motivos artísticos com os assuntos e conceitos que geram uma combinação de imagens, que nos faz identificar personagens, figuras, histórias e alegorias. A isto Panofsky chamou de análise iconográfica.

Segundo o Historiador da Arte (2002, p. 53), “A iconografia é a descrição e a classificação das imagens” constituindo-se num “auxílio incalculável para o estabelecimento de datas, origens [...] e fornece as bases necessárias para quaisquer interpretações ulteriores”. É sabido que as três imagens estudadas neste trabalho foram, segundo as fontes, produzidas nos anos de 1601 e 1602, como já discutimos no primeiro capítulo. A análise iconográfica é aquela que permite evidenciar que as duas versões do *São Mateus e o Anjo* têm configuração cristã e que o *Amor Vitorioso* tem configuração pré-cristã e greco-romana.

Panofsky (2002, p. 58) deixa evidente que a análise iconográfica “supõe uma familiaridade com temas específicos ou conceitos, tal como são transmitidos em fontes [...]”. É o caso da familiaridade com os conteúdos cristãos que a nós ocidentais fora transmitido (e muitas vezes imposto) desde nosso nascimento. Da mesma forma, para a clientela que recepcionou as duas versões da *Inspiração*, um público católico e específico da Igreja de São Luís dos Franceses, clara fica a identificação imediata com o tema assim que a tela foi descortinada.

Desta feita, o conhecimento sobre a vida do Cristo, sobre a escrita dos evangelhos e sobre os apóstolos que versaram sobre a “A boa nova” de Jesus acompanha-nos, diariamente, desde que nascemos, o que nos deixa mais íntimos sobre as duas versões do *São Mateus e o Anjo* e mais distantes sobre o *Amor Vitorioso* que exige um conhecimento detido sobre a mitologia greco-romana que circunda a história do Cupido e sobre as representações de Cupidos ao longo dos tempos até hoje, informações estas com as quais não temos tanta familiaridade. O elemento “Anjo” é identificado claramente pelo fato da presença simbólica no Imaginário advindo desde o Velho Testamento. A simbiose Anjo-cupido (cuja resolução encontra-se na frase “O amor vence tudo”) em *Amor Vitorioso* deve ter para o espectador um conhecimento mais detido perante a análise iconográfica.

Neste mesmo sentido, a análise iconográfica pode procurar na Cultura Artística imagens que representam um mesmo tema, ou que são representadas diante de uma mesma fonte histórica. Como é o caso das três pinturas estudadas, que possuem na cultura artística outros trabalhos produzidos por diferentes artistas, em diversos tempos e sobre temáticas similares.

Aplicando a análise iconográfica, segundo o contexto no qual foi representado e o conhecimento que já temos dos temas específicos, desenvolvemos: em *São Mateus e o Anjo I e II*, a jovem andrógina e o menino que sobrevoa o Mateus, por terem traços e elementos angelicais são anjos; o homem humilde em *São Mateus e o Anjo I* é retratado com simplicidade, nos levando a crer que se trata de um camponês ou um homem do povo; o homem em *São Mateus e o Anjo II* tem uma auréola e usa uma vestimenta incrementada, este homem é um Santo, um Mártir da Igreja Católica.

Em *Amor Vitorioso*, o menino púbere tem asas e segura um arco e flechas, pela fisionomia contente e pela avidez de seu sorriso, leva-nos a concluir que é um Cupido ou Eros, representação do Amor e da Paixão, sempre atuante, ativo e disposto a disparar

suas flechas de amor no coração dos carentes pelo fogo da paixão, fossem homens ou fossem a te mesmo deuses.

Teremos para o *São Mateus e o Anjo I*, segundo a significação iconográfica: um anjo delicado ajuda um homem simples a escrever; o homem aparenta ser um camponês e se esforça em aprender a lição do anjo. O anjo toca na mão do homem. O homem escreve algumas linhas em hebraico. Pelo título da tela, local de destinação e contrato para produção da pintura o *São Mateus* não foi pintado como requerido pela Igreja.

Para *São Mateus e o Anjo II*, analisamos: um anjo profere palavras para um homem que as interpreta e transfere para o papel a história ditada; o homem é portador de uma auréola e usa uma roupa bem elaborada, este homem é um Santo. Pelo título da tela, local de destinação e contrato para produção da pintura o *São Mateus e o anjo* foi pintado como requerido na encomenda. Entretanto, percebemos uma relação Anjo-Santo completamente diferente da pintura anterior, que foi rechaçada pela Igreja de São Luís dos Franceses.

Para o *Amor Vitorioso*, temos: o anjo cupido é triunfante sobre os elementos que pisa; o pênis do Cupido desnudo é o centro da imagem; o cupido se compraz com sua ação, goza de felicidade, amor e prazer. Ao pisotear os elementos identificados na análise pré-iconográfica (realizada acima) o Cupido está a nos dizer que se sobrepuja à Religião, ao Estado, ao mundo terreno, aos valores e pudores humanos.

Depois de tratar os dois tipos de significados elencados, que conforme Panofsky (2002, p. 50) são fenomenais, partimos para um terceiro significado denominado *intrínseco ou conteúdo*, que é essencial, tratando-se da interpretação *iconológica*. Segundo Erwin Panofsky, a interpretação iconológica é “um princípio unificador que sublinha e explica os acontecimentos visíveis e sua significação inteligível e que determina até mesmo a forma sob a qual o acontecimento visível se manifesta”.

Identificadas a significação primária e a secundária, “como manifestações de princípios básicos e gerais, [a significação intrínseca se dá quando] interpretamos todos esses elementos como sendo [...] de valores simbólicos”. O significado intrínseco ou conteúdo “[revela] a atitude básica de uma nação, de um período, classe social, crença religiosa ou filosófica – qualificados por uma personalidade e condensados numa obra” (PANOFSKY, 2002, p. 52).

Sendo assim, a interpretação iconológica compreende uma obra de arte como um documento. Estamos diante de três documentos distintos, sendo cada um destes documentos: um registro da Cultura Histórica Barroca; um produto artístico advindo de

uma anterior Cultura Artística; um documento da personalidade de Caravaggio; um registro documental sobre as relações de poderes inerentes ao contrato para produções de imagens; um retrato sobre o tempo Barroco em início do século XVII, especificamente, sobre a Igreja Católica e a sociedade romana nos anos de 1601 e 1602.

Para Panofsky (2002, p. 53), a interpretação iconológica “[trata] a obra de arte como um sintoma de algo mais que se expressa numa variedade incontável de outros sintomas e interpretamos suas características composicionais e iconográficas como evidência mais particularizada desse ‘algo a mais’”. Verificado isto, a semelhança com o Paradigma Indiciário de Ginzburg e com a proposta de análise de telas de Giovanni Morelli dá maior coerência ao uso das duas metodologias na pesquisa.

Tanto Panofsky como Ginzburg referem-se a um olhar de diagnóstico sobre os signos e indícios, “Para captar esses princípios, necessitamos de uma faculdade mental comparável a de um clínico em seus diagnósticos” (PANOFSKY, 2002, p. 64). Essa ideia aproxima este estudo da Teoria do Imaginário de Gilbert Durand, precisamente quando Panofsky trata sobre um ‘algo a mais’. Ora, esse ‘algo a mais’ é também o imaginário, consoante trataremos no Capítulo seguinte.

O vínculo de nossa interpretação, enquanto intérpretes e estudiosos das artes, com nossa própria subjetividade é problematizado no sentido de que já estamos imersos em determinada cultura e isso pode vir a influenciar e desviar nossa leitura, recaindo em desnecessários anacronismos. O cuidado deve ser redobrado para o historiador. Segundo Panofsky (2002, P. 64), “Em qualquer camada que nos movamos, nossas identificações e interpretações dependerão de nosso equipamento subjetivo e por essa mesma razão terão de ser suplementados e corrigidos por uma compreensão dos processos históricos cuja soma total pode denominar-se tradição” (2002, p. 64). A proposta metodológica de Panofsky (2002, p. 53) é a de buscar no “algo a mais” da execução de sua perspectiva “a descoberta e interpretação desses valores simbólicos”. Panofsky alerta também para um dado que deve ser levado em consideração, estes valores simbólicos *“muitas vezes, são desconhecidos pelo próprio artista e podem, até, diferir enfaticamente do que ele conscientemente tentou expressar”*.

Esses três tipos de análises propostas por Panofsky, ao fragmentar os componentes das imagens, semelhante à técnica de decupagem (utilizada no cinema e na fotografia), ressignificam suas interpretações sobre a obra de arte como um todo, num incessante desmembramento e reagrupamento de signos e indícios. Embora esses três modelos de significação de uma obra de arte pareçam irrelacionados, na verdade,

falam sobre a obra de arte como um todo, “Fundem-se num mesmo processo orgânico e indivisível” (2002, p. 64).

Todavia, a interpretação iconológica é a que busca esse “mais além” em uma obra de arte, propondo “investigar a gênese e significação dessa evidência: a interação entre os diversos “tipos”; a influência das ideias filosóficas, teológicas e políticas; os propósitos e inclinações individuais dos artistas e patronos; a correlação entre os conceitos inteligíveis e a forma visível que assume em cada caso específico” (PANOFSKY, 2002, p. 53).

Segundo Panofsky (2002, p. 54), para que a percepção desse conteúdo venha a ser articulada e comunicável, o conteúdo intrínseco deve se tornar explícito, e assim, por concordarmos com a propositura, estamos seguindo a linha de raciocínio desempenhada e sugerida por Panofsky. Ora, sublinha o autor que “a iconologia é uma iconografia interpretativa”, “é um método de interpretação que advém da síntese mais que da análise”. Assim,

O historiador da arte terá de aferir o que julga ser o significado intrínseco da obra [...] com base no que pensa ser o significado intrínseco de tanto outros documentos da civilização historicamente relacionados [...]: de documentos que testemunhem as tendências políticas, poéticas, religiosas, filosóficas e sociais da personalidade, período ou país sob investigação (PANOFSKY, 2002, p. 63).

Seguindo a perspectiva metodológica e aplicando para as telas a interpretação *iconológica*, teremos:

Para o *São Mateus e o Anjo I e II*, Caravaggio deveria pintar consoante uma encomenda contratual acordada pela Igreja Católica em nome dos cardeais da Igreja de São Luís dos Franceses, em Roma. Esta pintura estaria no contexto da Capela Contarelli, que aborda a vida de São Mateus e seria produzida inerentemente com outras duas pinturas do próprio Caravaggio, *O martírio de São Mateus* e *A vocação de São Mateus* (trazidas acima).

Tanto a primeira como a segunda versão representa uma figura angelical inspirando o São Mateus na escrita do Evangelho. Na primeira versão, o São Mateus foi retratado como um camponês iletrado, diferindo do que fora proposto no convênio pela Igreja. Na segunda versão, Caravaggio retratou o Santo como um sábio e estudioso. Como não sabemos se o documento da primeira versão trazia brechas para uma execução de livre arbítrio por parte de Caravaggio, não podemos ratificar que a não

correspondência entre o documento encomendador e a finalização da primeira versão (com respectiva apresentação em solenidade pública) consistisse em diferença drástica e gritante. Certamente, pela recepção negativa e imediata contestação da versão I, a diferença existia.

O anjo em *São Mateus e o Anjo I* é mais feminino, pelos traços do rosto, sobrancelhas, nariz e boca entreaberta e a sutileza dos braços. Enquanto o anjo em *São Mateus e o Anjo II* é mais masculino, caracteres musculares dos braços, ombro e busto mais volumosos.¹⁴ Ambas figuras angélicas trazem à escrita do São Mateus uma maior legitimidade e fidedignidade ao que realmente tenha ocorrido na vida e morte de Jesus, o Cristo.

Em o *Amor Vitorioso*, o anjo cupido desvencilha-se dos símbolos terrenos, pisando-os. Tais símbolos representam as forças religiosas e políticas do mundo, forças sobre as quais o anjo cupido triunfa.

A tela foi requerida a Caravaggio, como já mencionado anteriormente, por um mecenas privado da alta sociedade romana entre os séculos XVI e o XVII, um amante das artes chamado Vincenzo Giustiniani. O pênis do cupido foi retratado pelo artista no centro da tela e no foco do olhar do observador; nada camufla ou reprime o corpo deste anjo cupido púbere, nada disciplina sua vontade em estar *livre, aberto e feliz*.

Percebemos que na pintura de o *Amor Vitorioso* Caravaggio solucionou o seu recalque sofrido quando da constrangedora contestação da primeira versão do *São Mateus e o Anjo I*. Utilizamos a palavra recalque no sentido mesmo da psicanálise, deixando claro que o subjetivo de Caravaggio teve influência direta na paradoxal sequência estética das três pinturas. No Dicionário de Antônio Houaiss encontramos que recalque para a psicanálise significa:

Mecanismo de defesa que, teoricamente, tem por função fazer com que exigências pulsionais, condutas e atitudes, além dos conteúdos psíquicos a elas ligados, passem do campo da consciência para o do inconsciente, ao entrarem em choque com exigências contrárias, traumas, situações vexatórias e contrariedades diversas na realidade.

Para um dicionário de Dicionário de Psicanálise de Elisabeth Roudinesco e Michel Plon, recalque tem o seguinte significado:

¹⁴ Essa maneira desnuda de representar os anjos era comum na Cultura Artística? Como as representações angélicas eram pintadas à época será importante para entendermos e discutirmos os anjos das três pinturas. Dedicarei, futuramente, uma descrição comparativa das três representações angélicas encontradas nas pinturas, de modo a identificar os elementos necessários para o entendimento do que se interpretava na Cultura Artística por angelitude, *aura* (BENJAMIN, 1994), auréola (ou halo) e ascese.

Na linguagem comum, a palavra recalque designa o ato de fazer recuar ou de rechaçar alguém ou alguma coisa. Assim, é empregada com respeito a pessoas a quem se recusar acesso a um país ou a um recinto específico. Para Sigmund Freud, o recalque designa o processo que visa a manter no inconsciente todas as ideias e representações ligadas às pulsões e cuja realização, produtora de prazer, afetaria o equilíbrio do funcionamento psicológico do indivíduo, transformando-se em fonte de desprazer. Freud, que mudou diversas vezes sua definição e seu campo de ação, considera que o recalque é constitutivo do núcleo original do inconsciente (1998, p. 647-9).

Para Olgária Matos (1999, p. 156), *"Desse ponto de vista, o desejo, condenado pela razão dominadora, representa uma espécie de resistência marginal e interrogativa com relação à racionalidade. As paixões são aquilo que lateralmente vem perturbar a ordem da razão, enclaves nunca de todo colonizados e que retornam vagamente rebeldes"*. No sentido psicanalítico, Caravaggio, buscando liquidar seus débitos sentimentais, optou de livre vontade pela rebeldia (resolução do recalque) em relação ao Anjo Cupido.

2.3 - São Mateus e o Anjo

Adentrando os cenários das pinturas, encontramos componentes míticos da narrativa que serviu de referência para a produção iconográfica. Discutimos aqui como aparece o evangelista Mateus nas duas versões executadas por Caravaggio para representar o momento da inspiração recebida pelo apóstolo ao escrever sua versão da passagem de Cristo pela Terra. A cerca disto, segue abaixo algumas considerações.

Sobressai das imagens que as duas representações de Mateus estão de pés descalços, e o mesmo pé esquerdo não toca o chão. Existe a auréola no *São Mateus II*, atributo que inexiste no *São Mateus I*.

Nas duas representações, a presença do Anjo facilita e inspira o ato de escrever do apóstolo Mateus. Percebe-se uma dependência de Mateus ao anjo tanto em *São Mateus e o Anjo I* como em *São Mateus e o Anjo II*, muito embora, na primeira versão os dois personagens tenham uma relação intimista, portanto, Mateus está condescendente em receber os ensinamentos do mensageiro divino. Assim, teceremos um paralelo entre as duas versões:



O Mateus da primeira versão é mais humano em seus defeitos e características: músculos, rugas, veias dos braços e das pernas salientes. A perspectiva do observador enfoca a luz advinda do ângulo de 90° inferior esquerdo dirigida aos pés do apóstolo. Percebam que as duas pernas do apóstolo estão completamente à mostra. Em termos de perspectiva, o espectador é colocado no mesmo nível e lugar de Mateus.

O Mateus da segunda versão é divino, lembra um filósofo da Grécia Antiga, e retoma a cultura artística renascentista em que seu domínio do saber e da escrita o aproxima da erudição epistemológica. Importante esta descrição para o que se entende como passagem ou limiar entre o Renascimento e o Barroco. Todo caso, como descrito acima sobre a primeira versão, esta também pode ser interpretada como limiar entre o Renascimento e o Barroco, ou como reformulação barroca do Renascimento.

O São Mateus I está diante de uma experiência nova ao escrever e está espantado com a escrita, percebemos isso pela testa muito franzida e pelos olhos arregalados. Todavia, diferente do São Mateus I, cuja testa franzida advém de uma dedicação propedêutica, a testa franzida de São Mateus II nos faz pensar que ele se encontra imerso em uma profunda reflexão hermenêutica.¹⁵ Sua face estampa um esforço hercúleo para escutar e interpretar do Anjo aquilo que não lhe vinha mais tão claramente

¹⁵ Para Paul Ricoeur, no livro *Hermenêutica e Ideologias*, uma ideologia provinda das reflexões e interpretações bíblicas (2008, p. 45).

à memória. Tanto na versão I como na versão II esse desejo de ajuizar o que o Anjo diz e de escrever em seguida a sua versão não fica evidente apenas pela testa franzida, mas reverbera por toda a imagem de Mateus que contorce o corpo sobre o ato de escrever.

Em *São Mateus e o Anjo I* notamos uma estrutura mística de fusão, encontro e compensações: eis que surge um grande círculo iluminado central. Em *São Mateus e o Anjo II*, notamos uma estrutura disseminatória e dual de ordem dramática: são dois círculos de luz separados. A conclusão mais imediata é a de que o superior subjuga o inferior: a postura de Mateus II é a de quem se ajoelha, diferente de Mateus I que está sentado confortavelmente! Um anjo declinado dos céus não caberia no contexto e motivos desta pintura, tanto em I como em II. No *Anjo I*, não há pecado por estar desnudo, mas antes disto, estar desnudo significa que este Anjo está em estado de pureza e ascese. Diferentemente, a ascese e pureza angelical do *Anjo II* foi adquirida por meio de sua autoridade.

O contorcimento dos corpos é típico do barroco (claro que começou no Renascimento, todavia, nas pinturas os corpos pareciam deter um movimento artificial, algo mais engessado em comparação com o barroco), mas a representação realista advém da Cultura Artística renascentista.

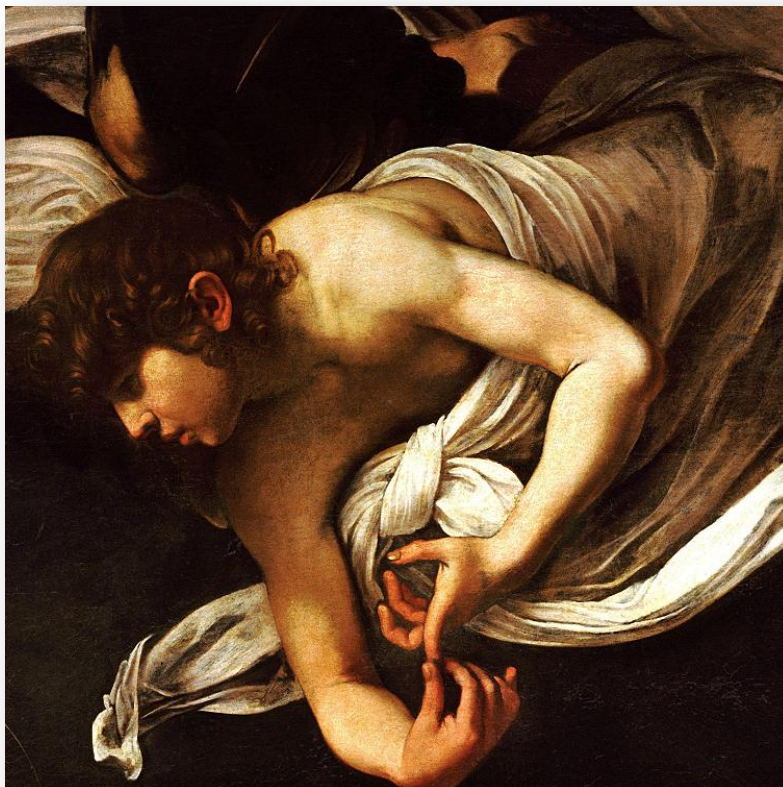
Para tanto, nas duas versões, há uma diferença que fazemos entre a testa franzida para baixa do Mateus I e a testa franzida para o alto do Mateus II. Essa testa franzida movimenta o olhar do Mateus em duas orientações díspares, forçando a dinâmica dos dois corpos de Mateus, o que faz diferenciar os dois cenários, bem como o posicionamento dos dois anjos. Pelo método de Giovanni Morelli, na análise da testa franzida, olhar e calvície, defendemos que o mesmo modelo posou duas vezes como Mateus para a execução da *Inspiração*.

Há uma intimidade maior entre o Anjo e Mateus na primeira representação: eles estão mais à vontade, nota-se pela perna cruzada do São Mateus e pela desenvoltura do corpo do Anjo. O tecido do manto angelical enrola-se por entre as pernas do evangelista, e, por estarem mais íntimos, pressupomos que estão mais sintonizados com a escrita do Evangelho e com o aprendizado da escrita por parte do apóstolo. O Anjo I está representado de modo mais sensualizado, é mais atraente, seu manto é delicado, com um laço sutilmente virado para a sua esquerda; suas pernas estão graciosas e o tecido adentra levemente por entre elas. Pelo tecido transparente do Anjo observa-se seu umbigo, suas asas brancas são bem evidentes. O Anjo I ama aquele momento com

dedicação e paciência para com o difícil escrever de Mateus e sua produção testemunhal do evangelho. Observa-se o cuidado do Anjo ao pegar nas mãos calejadas de Mateus.



As asas do Anjo II não são evidentes, ele é mais obscuro, paira ao alto da tela e não se mostra por completo. Suas asas são escuras, seu manto tem longos tecidos plissados com um laço grosso à frente, seus cabelos são mais curtos do que os do Anjo I. O Anjo II sobrevoa ao alto da cena o São Mateus, e, ao fundo da tela, na parte superior, vê-se de relance um dos pés da criatura celestial. Claro fica que há mais distanciamento entre o Anjo e o São Mateus na segunda versão. O São Mateus olha o anjo por baixo, com o olhar desconfiado; o Anjo conta nos dedos alguma coisa, como se estivesse lembrando uma passagem da história do Cristo que Mateus tenha, porventura, esquecido. Ou mesmo listando os fatos que não poderiam deixar de ser mencionados no Evangelho.



Segundo Robb (2005, p. 207), “O Anjo [II] é maior e de aspecto mais rude, até mesmo grosseiro, e não está junto ao seu corpo [ao do Mateus II], pois flutua no vácuo sobre o incorpóreo” (Tradução livre).¹⁶

Em *São Mateus e o Anjo I*, o apóstolo senta-se em uma cadeira de melhor acabamento, em relação ao banco e mesa da versão II, mas demonstra não ter domínio

¹⁶ Texto original: “El ángel [II] es mayor y de aspecto más rudo, incluso grosero, y ya no está pegado a su cuerpo [ao do São Mateus] sino que flota sobre él incorpóreo” (ROBB, 2005, p. 207).

sobre a pena que, junto ao livro, parecem ser alheios ao santo. Um Mateus simples e do povo manuseia os instrumentos do saber com dificuldade, que transparece em seu cenho franzido e olhos arregalados, demonstrando o esforço de compreensão que o momento requer. Justificando a não-permissão da primeira versão solicitada à Caravaggio, diz Peter Robb (2005, p. 202):

Esse São Mateus e o Anjo talvez seja a obra de arte cristã mais graciosa do mundo, tão insensatamente graciosa que é óbvio que nem mesmo o próprio Caravaggio havia previsto **o efeito devastador** que seria pintar ao natural aquele ícone cristão. [...] o santo que ascendeu sobre o altar era um camponês descalço que recebia uma lição de alfabetização de um vaidoso mensageiro púbere de Deus (tradução livre).¹⁷ (grifo nosso).

Em *São Mateus e o Anjo II* o apóstolo escreve com domínio. Está com o joelho esquerdo e o peso do corpo apoiados sobre um banco nitidamente em falso que parece estar prestes a cair, segundo Schütze (2010, p. 112) , “*que ameaça tombar e [...] realça a presença física do protagonista*”. O apóstolo se recosta em uma ampla mesa que, assim como o banco, está bastante desgastada.

Mateus movimentava a pena com esmero, fixando com a outra mão a parte do papel em que escreve. Aqui, o esforço de Mateus é para compreender aquilo que o Anjo lhe enumera: o evangelista está, aparentemente, com liberdade para escrever e narrar os fatos. O Anjo se detém em lembrá-lo dos acontecimentos vividos por Jesus em seus dias como homem, na Terra. A posição do Anjo II exige que Mateus vire o rosto com esforço sobre seu lado esquerdo (Em tempo, hemisfério direito do cérebro é o local do raciocínio sobre a memória e a reformulação), a fim de vislumbrar o mensageiro divino, num gesto que aparenta subserviência a uma entidade hierarquicamente superior ao apóstolo.

Quanto às vestimentas do Mateus I, o apóstolo traja uma túnica simples, escura e de mangas curtas, que deixam suas pernas musculosas, os joelhos, pés e braços à mostra; ele não veste um manto. Pés, dedos e unhas totalmente evidentes.

¹⁷ Texto original: “Esse San Mateo y el ángel es quizás la obra de arte cristiano más graciosa del mundo, tan insensatamente graciosa que es obvio que ni siquiera M [Caravaggio] había previsto el efecto devastador que tendría pintar del natural el icono cristiano. [...] el que ascendió al altar era un confundido campesino descalzo que recibía una lección de alfabetización del engreído mensajero pubescente de Dios” (ROBB, 2005, p. 202).



Já em *São Mateus e o Anjo II*, o apóstolo veste uma túnica alaranjada e longa, com uma gola recortada em “V” e ainda está enrolado num manto avermelhado. Perante os estudos de Paul Veyne, revelam-se nesta descrição da vestimenta do Mateus II os símbolos de dominação e de poder presentes numa Igreja Católica de palácios luxuosos.

Questionamos, sobre a segunda versão, se Caravaggio teria criado o oposto da primeira versão, numa aberrante oposição claramente barroca, o que suscitaria indagarmos um desejo de ruptura da ordem da encomenda também em *São Mateus e o Anjo II*, e não somente em *São Mateus e o Anjo I*. Robb (2005, p. 206) justifica que “[...] o que estava ausente na segunda versão evidenciou o que havia lhe magoado com a primeira” (tradução livre).¹⁸

Há uma seriedade silenciosa e austera na segunda versão, diferente da primeira versão, mais terna e próxima de uma cena da vida real. Desta análise sobressai uma Igreja pós reforma e pós Renascimento. Esta Igreja do início do século XVII necessitava de um Mateus ao mesmo tempo mais pobre e mais culto, que respondesse às críticas do século XVI de que a Igreja enriquecera muito e unicamente à custa dos fieis. Assim, a questão do quê e de como a Igreja deveria transparecer à sociedade está imantada na análise de diferenciação e comparação das duas versões do *São Mateus e o Anjo*.

É premente saber que se a primeira versão foi considerada indecente, e “[Caravaggio] respondeu aos críticos do clero católico invertendo a relação entre Mateus e o Anjo” (ROBB, 2005, p. 207. Tradução livre)¹⁹, não é com ingenuidade que

¹⁸ O texto original: “[...] lo que estaba ausente del segundo cuadro evidenciaba lo que había ofendido em el primero” (2005, p. 206).

¹⁹ O texto original: “[Caravaggio] respondía a sus críticos clericales invirtiendo la relación de Mateo com el ángel” (ROBB, 2005, p. 207).

ele contrapôs na segunda versão a perspectiva do observador, a relação entre os dois personagens retratados e a disposição das figuras na tela.

Schütze (2010, p. 112) diz que, “[...] [a primeira versão] realça o *humilitas* do evangelista [...]. [já na segunda versão] Mateus recuperou a sua dignidade de *mártir* muito venerado e autor de um Evangelho” (grifo nosso). Dignidade nobiliárquica, ao mesmo tempo em que deveria ostentar uma dignidade oposta, ou seja, dignidade da humildade, da vida interior, de abnegações e abdições.

Fica claro uma mudança de status da personalidade pintada e a agilidade com que Caravaggio recriou um outro motivo para o novo Mateus e o novo Anjo na segunda versão. De acordo com Schütze (2010, p. 112), “A análise comparativa da primeira e da segunda versões [...] para a Capela Contarelli demonstra [...] a capacidade de Caravaggio para repensar radicalmente as suas invenções pictóricas num muito curto espaço de tempo”.

Observamos em *São Mateus e o Anjo II* que, diferente da primeira versão, os dois personagens estão impelidos à periferia, simetricamente, a 90°. Como nos diz Peter Robb (2005), existe um escuro vazio ao centro e ao lado direito do quadro. Esta atitude não foi impensada por Caravaggio: tendo sido sua primeira versão muito criticada, a segunda versão não somente é seguida à risca e conforme o contrato a que estava submetido, como é levada ao extremo, ironicamente, deixando em vácuo um distanciamento entre os dois personagens, e em mesma medida entre o quadro e o observador. Sobre essa distância entre os personagens e sobre a mudança de abordagem e de perspectiva, Robb (2005, p. 207) justifica da seguinte forma, “A separação das figuras destacadas pela luz estão suspensas sob um mar de obscuridade que não era comum à pintura de Caravaggio, parecendo ser uma ruptura deliberada com a vigorosa e inquietante cena de sua primeira versão composta por duas figuras entrelaçadas” (tradução livre).²⁰

Como se pode perceber, era incomum este “mar” de opacidade nas telas de Caravaggio (quando existiam eram sempre preenchidas por mantos, cortinas ou outro elemento cênico) o que provaria ser também o *São Mateus e o Anjo II* uma ruptura daquilo que fora desejado e determinado pela Igreja de São Luís dos Franceses, jurisdição da Santa Sé.

²⁰ O texto original: “La separación de las figuras brillantes suspendidas em um mar de obscuridad no era típica de M [Caravaggio] y parecía ser una ruptura deliberada com la vigorosa e inquietante sinergia de su anterior composición de dos figuras entrelazadas”.

Por suscitar questões sobre Cultura Artística, *perspectiva* barroca, Cultura Histórica e a intencionalidade política do ato criador de Caravaggio, discutiremos mais adiante.

2.4 - *Amor Vitorioso*: Discussões Sobre Signos, Mito e Desmitologização

Que suspensão, que enleio, que cuidado
É este meu, tirano deus Cupido?
Pois tirando-me enfim todo o sentido
Me deixa o sentimento duplicado. [...]

(Sóror Violante do Céu)

Em *Amor Vitorioso*, um anjo cupido desvencilha-se dos símbolos terrenos, pisando-os. Tais símbolos representam as forças religiosas e políticas do mundo, forças sobre as quais triunfa. Como já dito, a tela foi requerida ao pintor italiano Caravaggio, no início do século XVII, por um mecenas privado da alta sociedade romana chamado Vincenzo Giustiniani, e seria inspirada na famosa frase de Virgílio “O amor tudo vence; também nós cedamos ao amor” (Écloga X, 69).



Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571-1610)
Amor Omnia Vincet (Amor Vitorioso), 1601-1602, óleo sobre tela, 156 cm X 113 cm. Gemäldegalerie, Berlim, Alemanha.

O pênis do cupido foi retratado pelo artista no centro da tela e no foco do observador.



Nada camufla ou reprime o corpo deste púbere, nada disciplina sua vontade em estar livre aberto e feliz. O *Amor Vitoso* é exemplo do que almejava seu encomendador, mas é reflexo do que Caravaggio expressava subjetivamente, e, em amplidão, é reflexo da Idade Moderna, superando de vez a concepção pecaminosa de corpo da Idade Média, em que a visão prevalecente era a de que “O corpo é a abominável vestimenta da alma” (apud Le Goff e Truong, 2006, p.11), conforme acreditava o Papa Gregório, o Grande. Caravaggio faz uma mudança de abordagem abrupta, de uma configuração cristã para outra pré-cristã ou pagã.

Ademais, atentando para a anatomia muscular e esquelética do *Amor Vitoso*, constatamos que os músculos das coxas, os músculos peitorais e acima dos ossos ilíacos são, na verdade, de um jovem já formado, enquanto o pênis é de um menino pelo fato de os testículos ainda não terem descido para o saco escrotal. Bem verdade é que, de acordo com a mitologia grega, Cupido (Eros), filho de Afrodite, nunca cresceu, daí, morfológicamente, o pênis e a região do púbis do *Amor Vitoso* serem de um menino. O pênis à mostra não nos admiraria caso fosse ostentado em uma representação de querubins, no entanto, a posição brincante de *Amor* desvenda não somente a genitália, mas também o ânus do cupido.

Amor Vitoso, neste sentido de descrição, é um amor profano, foge do religioso e das convenções. O sexo do cupido está completamente exposto como temática, trazendo muitas outras questões e debates como a Reforma, o prazer, a dor, o Barroco, o drama, a culpa, a estética, o homem entre os séculos XVI e XVII. Tratamos isso perante

o Indiciarismo, a Iconologia, a Cultura Artística e os conceitos de mito e desmitologização.

O “*Amor Vitorioso* é a única pintura mitológica de Caravaggio destes anos (...) executada em 1601-1602 para Vincenzo Giustiniani [...] [e representa] um cupido alado” (SCHÜTZE, 2010, p. 122, grifo meu). Qual motivo pictórico leva esta tela a ser considerada mitológica? O objetivo de retorno ao mito em meio às pinturas religiosas para a Igreja Católica pode ser lida como uma atitude de desmitologização. É evidente que a presença do cupido dá a dimensão do retorno do desejo pela expressão greco-romana posta a muito pela Cultura Artística e mais precisamente desde o século XV.

Antes do *Amor Vitorioso*, percebemos a presença de representações angelicais nas pinturas há séculos. As representações pictóricas de anjos, tanto na literatura como na iconografia, aparecem desde o velho testamento e, por isso, concluímos que temos ali um anjo cupido masculino que assegura-nos *pari passu* a presença da mitologia judaico-cristã, cujas narrativas bíblicas transmitem anjos imersos em penumbra e mistério, sem delineamento completo de seus corpos ou de melhores detalhes de como são. Todavia, em *Amor Vitorioso* este anjo religioso mescla-se com o mito do cupido.

Atenção redobrada, além dos traços, signos e indícios desta pintura, para o que foi silenciado, ou seja, o que Caravaggio decidira trazer à tona e o que decidiu silenciar no *Amor Vitorioso*. Sobre isto, nos questionamos: o que motivou o artista a pintar este anjo cupido?

O *Amor Vitorioso* é exemplo do que almejava intimamente e perante a sociedade o seu encomendador, mas é reflexo do que Caravaggio necessitava expressar naquele momento, logo após o conturbado caso da “Série de Mateus”, para a Capela Contarelli, envolvendo a primeira versão da *Inspiração de São Mateus*; situação que deixou Caravaggio “desesperado”, como conta Bellori.

Segundo Haskell (1997, p. 162), no final da vida “*Giustiniani voltava-se de bom grado para o passado e devotava-se à sua paixão pela Antiguidade*”, o que justificaria o desejo em pedir a Caravaggio que ele pintasse um anjo cupido inspirado na mitologia grega e nos desejos de amor triunfante de Virgílio.

Visto mais acima, Erwin Panofsky (2002, p. 50; 52), considera a interpretação iconológica como “um princípio unificador que sublinha e explica os acontecimentos visíveis e sua significação inteligível e que determina até mesmo a forma sob a qual o acontecimento visível se manifesta. Identificadas a significação primária e secundária,

“como manifestações de princípios básicos e gerais, [a significação intrínseca se dá quando] interpretamos todos esses elementos como sendo [...] de valores simbólicos”.

Relembrado isto, a interpretação iconológica compreende uma obra de arte, não somente como um conjunto sígnico, mas também como um documento. Neste tópico, nossa peça documental é a imagem de o *Amor Vitorioso*.

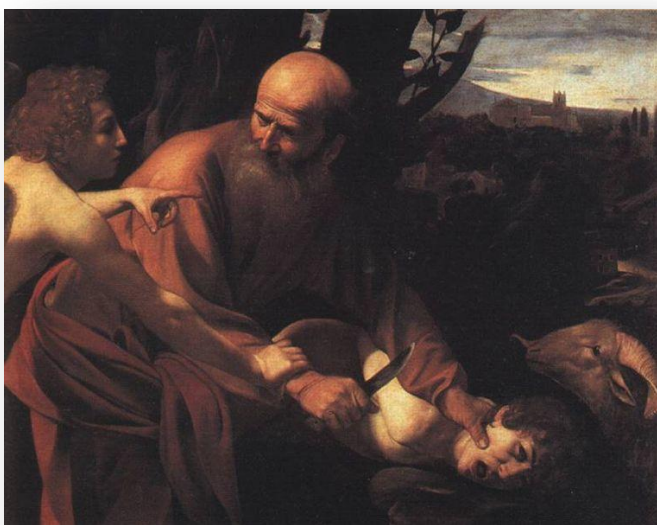
O cuidado com a *operação historiográfica*²¹ das pinturas deve ser redobrado para o historiador. Sobre este trato diferenciado, Panofsky (2002, p. 64) argumenta que, *“Em qualquer camada que nos movamos, nossas identificações e interpretações dependerão de nosso equipamento subjetivo e por essa mesma razão terão [sic] de ser suplementados e corrigidos por uma compreensão dos processos históricos cuja soma total pode denominar-se tradição”.*

A proposta metodológica de Panofsky (2002, p. 53) é a de buscar no “algo mais” da análise pré-iconográfica e iconográfica “a descoberta e interpretação desses valores simbólicos”. Como visto, Panofsky alerta também que estes valores simbólicos *“muitas vezes, são desconhecidos pelo próprio artista e podem, até, diferir enfaticamente do que ele conscientemente tentou expressar”.* É o que Caravaggio tenha silenciado, camuflado ou exaltado sem que seja possível percebermos numa análise incipiente.

O modelo utilizado para *Amor Vitorioso* foi um menino, no auge de sua luminosa idade entre criança e púbere e está entre o angelical e o mitológico, ou seja, este cupido é um anjo, representação comum na Cultura Artística religiosa, e também um cupido, representação pagã clássica retomada por outros artistas com o Renascimento. Fato curioso é que este modelo que posou para Caravaggio, como muitos outros, nos leva crer que era seu amante, de encontro a Schütze (2010, p. 263), o que nos deixa atentos, tanto neste caso como em outras pinturas, para a presença do amor homoafetivo como componente do desejo de expressão artística.

Aparentemente, e sem comprovação até o momento, talvez este mesmo modelo tenha posado como um sorridente e enérgico João Batista para a pintura de *São João Batista* (1602, Musei Capitolini, Pinacoteca, Roma, Itália) e figura também como o sofrível Isaac em *O Sacrifício de Isaac* (1602-1603, Galleria degli Uffizi, Florença, Itália), sendo este último mais provável, devido à semelhança de traços das sobrancelhas, maçãs do rosto, cabelo, queixo, formato do nariz, de acordo com o método de Giovanni Morelli (1989, p. 149).

²¹ Conforme Michel de Certeau, no livro *A Escrita da História*.



Coincidentemente, estas duas outras obras, segundo as fontes, foram pintadas no mesmo ano de execução de *Amor Vitorioso*. Vamos comparar os três rostos para uma adequada qualificação de afirmação ou reprovação da hipótese levantada:



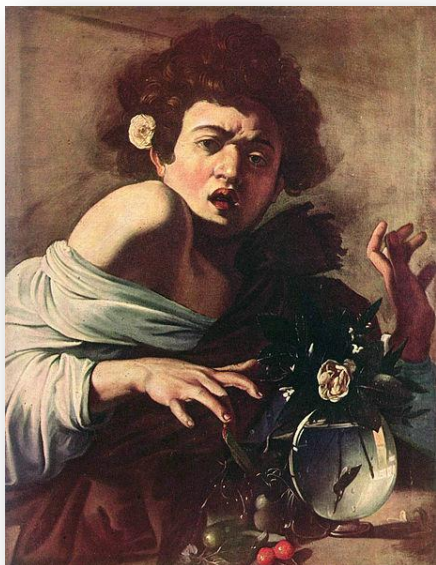
Diferente do personagem Isaac, o personagem do *Amor Vitorioso* não sente culpa, nem medo, nem vergonha, nada reprime seu prazer, mas da mesma maneira não tem malícia, nem luxúria. É de nos questionarmos resquícios de nenhum dogma católico presente nesta face. Seu rosto expressa um instante inumano, vence a tudo e nos cativa.

A pintura do *Amor Vitorioso* figura imersa na cosmogonia da Reforma e, certamente, este anjo cupido não estaria se sentindo tão bem se não estivesse libertando-se dos grilhões que o aprisionavam e da couraça da censura e do temor da heresia. Da mesma maneira, podemos dizer que ele não é um anjo decaído, muito menos pecador, e Caravaggio não quis que ele o fosse como o próprio nome da tela diz “*O Amor vence tudo*”, “*O Amor triunfante*”, “*O triunfo do Amor*”.

Sua representação mostra-o sorrindo e vencedor, sem o peso carregado pelos anjos decaídos e pelas figuras demonológicas pintadas na Cultura Artística medieval, tenebrista e maneirista. Talvez, por isso, esteja mais próxima do Renascimento, embora seja classificada e figure para os estudiosos como do Barroco. O *Amor Vitorioso* “Seduz a todo mundo. Expõe um juvenzinho como objeto de desejo – o jovem precisamente expõe-se. [...] O menino é real, feliz, confiante, ele próprio. [...] aqui há sexo sem nenhuma culpa” (tradução livre; 2005, p. 213).²²

Observem que quando o anjo cupido segura o arco e flechas, um fio solto escapole no ar: trata-se da corda do arco que se desprende, restando-nos comprovar que o cupido está, momentaneamente, destituído de sua tarefa, num instante de descuido, de brincadeira, de gozo e, ao mesmo tempo, em convite ao hedonismo e à pureza. É a pintura do “instante” tão presente no trabalho de Caravaggio, como é o caso da tela *Menino mordido por um lagarto*, de 1593, cujo modelo se assemelha bastante com o modelo de *Amor Vitorioso*. Verifiquemos, abaixo, a tela e o pormenor do rosto:

²² O texto original: “Sedujo a todo el mundo. Ofrece a un jovencito como objeto de deseo – el joven precisamente se ofrece a sí mismo. (...) El chico es real, feliz, confiado, él mismo. (...) aquí hay sexo sin culpa” (ROBB, 2005, p. 213).



Não há como comprovarmos, nem verificamos nas fontes algo que relate mais claramente que as análises comparativas realizadas acima sejam fidedignas a um único e só modelo. O mesmo método pode ser trabalhado com a pintura *Os músicos*, de 1525, abaixo, e em pormenor:



A preferência por modelos jovens, bonitos e de traços delicados é uma particularidade constante nas pinturas de Caravaggio, características relatadas no *Estado da Arte* como uma interpretação da preferência homoafetiva do pintor. É necessário deixar claro que não há comprovação, por hora, de que os mesmos modelos sejam repetidos em várias pinturas. Todo caso há duas possibilidades de análise, revelam as características fenotípicas de parte dos jovens italianos daquela época e um padrão estético corporal.

Voltando ao *Amor Vitorioso*, a escura armadura, à semelhança de uma densa couraça que estaria cerceando e *disciplinando* (FOUCAULT, 1984) o corpo do cupido, está jogada ao chão, sem função alguma para um cupido liberto. Também ao chão, como que estejam sendo dispensadas estão os seguintes elementos sígnicos: “um livro aberto, um compasso, um esquadro, uma pauta de música, um violino e um alaúde, um globo terrestre, uma coroa e um ceptro, uma pena e uma coroa de louros” (SCHÜTZE, 2010, p. 122).

Quando o cupido pisa tais elementos, “Caravaggio está a mostrar-nos o triunfo do amor terreno sobre as artes e as ciências, segundo a famosa frase de Virgílio ‘O amor tudo vence; também nós cedamos ao amor (Écloga X, 69)’ ” (SCHÜTZE, 2010, p. 122). Robb (2005, p. 213) também acena algo semelhante ao dizer: “o governo e a guerra, a arte e o saber, aqui são pisoteados” (tradução livre).²³

Este cupido não está triunfando sobre a Religião e os ditames católicos? Como se justificaria o ato criador do *Amor Vitorioso*, aparentemente desprovido de dogmas, diferente do controle mais presente nas pinturas religiosas de Caravaggio para a Capela Contarelli?²⁴ Para a primeira pergunta a resposta não é definida, pois, dialeticamente, esta resposta à religião só é possível graças ao conjunto de valores introjetados pelo próprio artista. Ora, para o Cupido, perante a mitologia grega, todo pecado seria vencido avassaladoramente; não haveria necessidade de salvação uma vez que *Amor Vitorioso* já está entregue às alegrias amorosas e eróticas.

Para a segunda pergunta, este Anjo cupido não triunfa totalmente sobre os ditames do mundo. Estando sob égide de um regime noturno, por imergir de uma estrutura mística e mítica, esta vitória do amor é momentânea, as flechas do cupido podem ser disparadas por aí, a qualquer instante, independente da vontade do atingido. O anjo cupido quer o triunfo, mas não o obtém. Vence tudo por um tempo, mas logo em seguida é vencido. Daí as decepções do Amor presentes na literatura e na pintura, próprias à mitologia grega que o inspirou. A pintura do instante também caracterizaria o efêmero, a mesma efemeridade do enredo das telas e da conservação das tintas no tecido, que se desgastam.

Talvez o *Amor Vitorioso* tenha sido produzido como solicitado por Giustiniani, não obstante, com uma deliberada dose intencional e genial do pintor que, como em quase toda a sua vida, passava por um momento delicado. Outrossim, o pênis do cupido está completamente exposto e centralizado na perspectiva de observação de quem esteja contemplando a obra. Como já analisado, todavia, é o pênis de um menino, não de um homem!

A temática “sexo” torna-se o ápice dos debates trazidos por esta pintura. É algo de se questionar se já existia na Cultura Artística motivo pictórico tão confirmado quanto o

²³ Texto original: “el gobierno y la guerra, el arte y el saber, que aquí son pisoteados” (ROBB, 2005, p. 213).

²⁴ Embora, haja muitas exceções como, por exemplo, na pintura de Michelangelo da Caravaggio *Êxtase de Santa Maria Madalena*, 1606.

Amor Vitorioso, ou seja, sexo, desejo e amor como tema. Ainda mais por ser colocado de modo tão escancarado, sem melindres; está lá o Cupido mostrando-se e escondendo na mão esquerda, com um sorriso nos lábios, algo que o pintor Caravaggio, em sua subjetividade criadora, decidiu não mostrar. Não por coincidência, a mão esquerda chamada de *la sinistra* é a mão diabólica para os italianos, a mão que pratica maldades e vaidades. Além disso, segundo Evangelho de Mateus, capítulo 6, versículo 3: “Mas quando você der esmola, que a sua mão esquerda não saiba o que está fazendo a direita”. Está presente aqui duas correspondências para um mesmo significado: a cultura popular e a cultura erudita, em tempo, notadamente, católica.

Nesta análise é que se encontra a característica de desmitologização e de refiguração do mito grego do Cupido, somado a isso a dessacralização por introduzir uma figura angelical da teogonia católica.

O anjo cupido não é pornográfico, mas sim erotizado e, ao mesmo tempo, vive um erotismo divino pela vivência do gozo e do êxtase. Gozo e êxtase já denotam o elemento transcendente, a ascese, a epifania, a desmitologização e a dessacralização. No momento do êxtase místico este sentimento, embora individual, é transcendente, muitas vezes encontrando-se no limiar entre o sagrado e o profano. Ora, amor é um princípio divino, amor é profundamente cristão, notadamente, no final do XVI e início do XVII essa é uma relação substantiva para a nossa proposta de análise.

Os estudiosos Schütze, Robb e Harr coincidem em dizer sobre o exato momento de exposição pública do *Amor Vitorioso* no Palácio de Giustiniani: na solenidade, em meio a mais de uma centena de pinturas da mais variada sorte que estavam sendo expostas por muitos outros artistas, muitos deles renomados, o *Amor Vitorioso* foi colocado em ribalta no lugar mais especial, requintado e misterioso do salão e coberto com uma cortina de tecido refinado e “aveludado” de cor “verde-escura”, quando se puxou a corda e apareceu em esplendor “(...) foi finalmente exibida, porque fazia todas as outras parecerem insignificantes, por isso podia dizer com toda razão que eclipsava todas as outras pinturas” (SANDRART *apud* SCHÜTZE, 2010, p. 264).

O uso do cupido nu é uma estratégia, tem um objetivo, mas não necessariamente para chocar, uma vez que na Cultura Artística não é novo o uso de iconografias do nu; mesmo o nu mítico erótico não era novidade no século XVI e início do XVII. Antes de tudo, a pintura de o *Amor Vitorioso*, também traduzida como *O Amor Vence Tudo*, *Amor Triunfante*, *O Amor a tudo vence*, é uma pintura que trata sobre o Amor e referencia nitidamente o poeta Virgílio. Figura-nos muito próximo também do *Carpe*

Diem, de Horácio. Um amor que tudo vence é um amor que vence também todas as mais terríveis sensações e sentimentos mundanos, como o medo, a culpa e o pecado.

Sobre isso, e perante os estudos de Delumeau em “História do medo no ocidente”, Caravaggio vai de encontro a um arquétipo realçado no século XVI de invencibilidade e destemor de “poucos” num meio social europeu em que o medo reinava absoluto no comportamento e na mente da sociedade, no subjetivo e no coletivo. Segundo Jean Delumeau (2009, p.15), “Virgílio escrevera: ‘O medo é a prova de um nascimento baixo’ (*Eneida*, IV, 13)”. A pintura observada tenta combater isso e nos dá provas de que consegue.

Observamos em o *Amor Vitorioso* a doutrina do amor mítico e a certeza do amor místico transcendental. O amor vitorioso não seria uma busca de uma iluminação interior aquém da iluminação da Igreja, ou seja, um êxtase fora dos limites do catolicismo ou da religião hegemônica, entretanto, somado a isso estava a mitologia grega a dizer-nos que Psiquê, posteriormente, é que demonstra ao Cupido o que é o amor. Daí a perseguição que Psiquê sofreu, inicialmente, por Afrodite enciumada pelo fato de o Cupido estar amando.

Cabe, nestes termos, indagarmos: o que estaria em primeiro lugar em *Amor Vitorioso*? A filosofia, a mitologia, a teologia ou a poesia? Notadamente, para esta análise devemos priorizar a emoção e a racionalização do Amor. O Amor precisa passar pelas trevas para poder sobrepujar as forças do mundo e as forças religiosas. Todo caso, o conhecimento sobre Deus, que nesta cosmogonia, é o Amor, é dotado de uma experiência da graça divina.

Comprovamos assim que não necessariamente um anjo cupido seria um anjo caído nas malhas mundanas. Cabe interrogarmos: Qual o conceito de “anjo” para o catolicismo? Qual o arquétipo de anjo pra a Igreja Católica? Os anjos são encarregados de executar as ordens divinas e estão constantemente e sem cessar a serviço do Deus do Universo. Na epístola de Paulo aos Colossenses (Cl, 1, 16) que diz: “Porque nele foram criadas todas as coisas que há nos céus e na terra, visíveis e invisíveis, sejam tronos, sejam dominações, sejam principados, sejam potestades. Tudo foi criado por ele e para ele”, observamos que, segundo as passagens bíblicas, Deus criou tudo o que há nos céus e sobre a Terra, no mundo do espírito e no mundo dos homens. Portanto, Deus criou os anjos. Através de suas Cartas, São Paulo relata a existência de uma hierarquia de anjos do Céu. Comumente, a iconografia traz anjos com asas semelhantes a de pássaros,

possuem beleza sutil e são pintados com a leveza de expressões infantis, assim como a iconografia de Cupidos.

Diante do exposto, o anjo-cupido do Amor Vitorioso permanece muito mais ligado a Deus, do que afastado dele. Mesmo porque a mitologia e a teologia (não somente no medievo, mas na transição dos séculos XVI e XVII e na conjuntura romana tridentina em que Caravaggio pintava) vão se fundindo e não há como um anjo cupido ser liberto de sua consciência angelical baseada e fundamentada nesta mesma experiência mística religiosa. Este pensamento aproxima-se de Étienne Gilson (2001, p.364) quando este desenvolve o que estamos analisando, acima: “A vida mística se constitui uma única coisa com a vida cristã. A união é desenvolvida de uma maneira metafórica, em que a alma é a esposa de Deus. O êxtase é a extrema união das vontades de um amor humano com o amor divino”.

O masculino e o feminino em junção na figura protagonista do Amor não perde em erotismo. *Amor vitorioso* tem, portanto, um abandono de si mesmo, uma resignação que é muito própria do mito do cupido bem como da ascese do anjo. O anjo cupido abandona a si mesmo, mas ganha o mundo e a glória espiritual. Para Étienne Gilson (2001, p. 364),

[...] se há degraus da humildade, também há degraus do orgulho; subir uns é descer os outros, e elevar-se no caminho do bem é descer o do mal. O ponto culminante do conhecimento humano é alcançado pela alma no êxtase em que esta se separa, de certa forma, do corpo, para fruir de uma espécie de convívio com Deus.

Amor Vitorioso tem uma potência: a *memória e o mundo racional* que estão sendo pisados pelo cupido. Este grande poder da memória e do mundo racional traz um discurso imagético ao espectador capaz de poder fazer com ele entenda em profundidade o Amor. Deixa próximos o espectador e o amor através da experiência de ambos sobre amar. São essas características que fazem do *Amor Vitorioso* uma das pinturas mais soberbas da História.

Qual é o objeto de desejo do *Amor Vitorioso*? O desenvolvimento desta pergunta revela a característica do Êxtase, conforme Gilson (2001, 375-376): “*No mais elevado grau do conhecimento, a alma, que já se dilatou e se elevou, perde a si mesma e, nos raros instantes em que esta graça lhe é concedida neste mundo, contempla em sua verdade nua a luz da suprema sabedoria*”. O que busca ou deseja experienciar o Amor dentro do conflito afeto *versus* intelecto e profano *versus* sagrado? Esse ser divino quer

vivenciar o humano, ele deseja gozar o mundano e o divino, entretanto, negaria sua procedência divina para ocupar um cargo passageiro no carro carnal e vice-versa. Mesmo na certeza dessa transcendência, o Anjo cupido arriscar-se-ia para ser humano e para sentir o Amor.

No mito do Cupido ele não precisa ser amado para ser amante, mas como anjo necessita da misericórdia de Deus para cantar hosanas. O anjo cupido é o Amor e seu amor vence a tudo. No entanto, seu amor desprovido de apego carnal e erótico, no seio desta mística, deseja o gozo e a libertação, mantendo ao mesmo tempo sua transcendência. O anjo cupido não veste nada, está abnegado de tudo, despoja-se do mundo e, por isso, se aproxima do cristianismo. Santo Agostinho diz em “Confissões” que ninguém ama o desconhecido, só amamos aquilo que conhecemos. Daí o anjo cupido desdenhar sobre aquilo que pisoteia, pois, conhece muito bem aquilo que venceu: o mundo!

Os atributos divinos do Amor levam-no à proximidade constante com Deus. Mas, como o Amor se aproximaria do humano se ele sobrepuja e pisoteia as forças do mundo? O amor, portanto, estaria afastado do culto da castidade? O corpo deste anjo cupido poderia ser um cárcere de culpa caso isto seja verdade. Devemos perceber que o salto aqui é de um corpo sobrenatural para um corpo humano.

No Amor religioso ele tem o pênis, a sexualidade, o impulso sexual, mas nitidamente, isso não serviria para reprodução nem para gozo, e sim para a ascese. O erotismo e o amor são formas derivadas do instinto sexual. A ascese limitadora ao corpo e seus prazeres trata-se de um ideal, para o humano impossível de ser seguido à risca, desta forma, aqui se encontra uma expressão mitológica do catolicismo romano.

E para um Anjo cupido? Como esse anjo lida com seu pênis, ele serviria apenas para a ascese ou para a composição do corpo etéreo que possui? É neste ponto que o conceito de desmitologização em Caravaggio ressalta-se e sobressai da dessacralização. Gozar para Santo Agostinho significa uma plena satisfação. Gozar é aderir-se a uma coisa pelo amor dela mesma. De acordo com o pensamento Agostiniano, somente em Deus ele teria a plena satisfação do Gozo, o estado de graça! Sentimento de unidade próprio do mito e da experiência místico-erótica e religiosa.

Diferente do que se imagina, esse personagem carrega muitos dogmas, pois dialeticamente ele está vivenciando o dogma no sentido inverso. É o sinal negativo do dogma, daí, uma vivência não dogmática é aquela que está ausente da cosmogonia cristã, não só por expressar e defendê-la, mas, por também contestá-la, ainda assim

permanecerá na mesma cosmogonia. Ou seja, a hegemonia simbólica e mítica do *Amor Vitorioso* estava dentro da sociedade cristã e no cristianismo, em diálogo com a simbologia greco-romana, portanto, em constante desmitologização e dessacralização. Pensamos que não há pecado no paganismo (não no sentido da hegemonia cristã). Em grego isso pode ser interpretado como “errar o alvo”, não alcançar o objetivo desejado. Em contrapartida, para o latinismo católico, o pecado pode ser interpretado como a transgressão da Lei divina e o não seguimento das escrituras.

Assim sendo, o que Caravaggio faz em o *Amor Vitorioso* é considerar que sua contestação vai ganhar adeptos, que vai trazer filiação aos valores morais que o *Amor Vitorioso* preconiza, ou até mesmo que seu ideal de *beleza* formará opiniões e encherá de nostalgia a quem desta *beleza*²⁵ deseja beber. Mas essa pedagogia fracassa e sua influência chegará a uns poucos quadros de pintores “caravaggistas” que retomarão a temática com esta dimensão.

Na verdade, quando Caravaggio pinta um quadro como esse convence alguns poucos da elite e, para a maioria, ele apenas reafirma uma indignação inócua contra uma poderosa Igreja reformada e hegemônicos valores cristãos. Diante do exposto, as hegemonias simbólica e mítica estão muito condensadas e é muito difícil suprimi-las apenas pelo ato da imagem, ou seja, através de uma pintura.²⁶ Há, assim, uma falha no domínio da mensagem arquetipal proposta por Caravaggio.

Diante do exposto, podemos demonstrar que o homem Caravaggio que pintou a primeira versão da *Inspiração de São Mateus* poderia mesmo estar tendo outra percepção religiosa uma vez que ele pintou o *Amor Vitorioso* em seguida, o que corrobora na possibilidade de que tinha uma divergência de fundo em relação à Igreja, muito embora este traço da formação de Caravaggio não seja ainda comprovado nem tenha sido estudado a fundo.

Vejamos também a pintura de Caravaggio *Cupido Adormecido* (1608, Galleria Palatina, Palazzo Pitti, Florença, Itália). Este anjo cupido também está destituído momentaneamente de sua função, segundo a mitologia grega. Há uma tensão entre a vivência do erotismo e o medo do pecado. Há a preferência pela orientação de

²⁵ Conforme Umberto Eco.

²⁶ Haja vista, a provocação tenha sido feita. Não só com o *Amor Vitorioso*, como em muitos outros quadros. Fato é que este *Amor Vitorioso* está chamando para o hedonismo, talvez, para um hedonismo de base cristã, não necessariamente pagão. Para tanto, é necessário nosso posicionamento de relativização dos valores morais do cristianismo e mesmo do paganismo, ressalvas à existência de um paganismo mais moralista que o cristianismo. Em mesmo sentido, o hedonismo proposto pelo Renascimento.

abandonar os tesouros mundanos lícitos e admitir a supremacia, o poder rústico, simples e ingênuo das pulsões sexuais. Caravaggio atende a este desapego em *Cupido adormecido*, de 1608.



Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571-1610). *Cupido Adormecido*, 1608, óleo sobre tela, 75 cm x 105 cm. Galleria Palatina, Palazzo Pitti, Florença, Itália.

Existe em Michelangelo Merisi, o Caravaggio, um amálgama e um élan que une todos estes arquétipos, todas estas formas pictóricas de representação imagética. O que o *Amor Vitorioso* está nos dizendo é o mesmo o que dirá seis anos depois a pintura *Cupido Adormecido* (1608): o mundo também tem isso! E não o mundo vai contra isso! Aqui está o desmitologização de Caravaggio. Se o anjo cupido do *Amor Vitorioso* está distante de uma vida espiritual cristã e ao mesmo tempo está por trás de um sorriso maroto, misterioso e mítico existem as respostas para a dialética questionadora que estamos buscando e propondo neste trabalho. Pois é neste sentido que Caravaggio reafirma sua indignação-inspiração apresentando um *Amor que tudo vence* e outro *Cupido Adormecido* que descansa depois de seu triunfo.

3 – Representações pictóricas: Caravaggio e as pinturas perante a Cultura Artística e o Imaginário

Ninguém acende uma luz e a põe debaixo do alqueire, mas, sim, mais acima para alumiar a todos que estão na casa.

(Mateus, 5,15)

3.1 - O São Mateus, o apóstolo Mateus, Mateus, a representação de Mateus e o não-dito

A epígrafe acima é um convite ao leitor a determo-nos num estudo mais conceitual²⁷, colocando luz sobre as *representações* de Mateus na Cultura Histórica e Artística, complementando o proposto no capítulo anterior. Como historiadores, fazemos uma representação sobre os personagens das pinturas sobre as quais nos debruçamos, uma representação do próprio Caravaggio e uma representação das versões do *São Mateus e o Anjo* e do *Amor Vitorioso*.

Desta forma, observamos que além das representações levantadas na análise dessas telas, enxergam-se muitos outros pontos de vista diferentes para compreendê-las. Por exemplo, entre a visão do São Mateus para a Igreja e a visão de São Mateus para Caravaggio havia uma confrontação e tensionamento que é considerado essencial para esta pesquisa: o choque entre a visão do artista e a visão da Igreja.

Qual a inspiração para a produção do *São Mateus e o Anjo*? Como nos diz Irving Lavin em seu artigo (1974), anteriormente à pintura de Caravaggio já existiam na Cultura Artística muitas outras imagens do apóstolo e é provável que Caravaggio tenha tomado conhecimento de ao menos algumas delas para produzir sua própria versão.

Ressalvando que um pintor tem licença artística para expressar-se, existe um anacronismo (na perspectiva do conceito de *temporalidades*²⁸) também por parte de Caravaggio ao representar *São Mateus e o Anjo I e II*, ou seja, existe uma compreensível não correspondência com o tempo “real” da cena sobre o instante em que o apóstolo

²⁷ Em relação aos conceitos e categorias pretendidas para a dissertação e no sentido de historicizar sobre as palavras indicativas do levantamento de indícios.

²⁸ Segundo Rosa Godoy Silveira, em seu artigo *A cultura histórica em representações sobre territorialidades*. *Sæculum – Revista de História*, João Pessoa, DH/PPGH/UFPB, n. 16, jan./jun. 2007, p. 33-46.

Mateus escrevia sua versão da vida do Cristo, inspirado por um Anjo representante de Deus na Terra, ocorrida, supostamente, 16 séculos antes daquele momento.

Mesmo diante do exposto, os religiosos desejavam uma representação que fosse fidedigna à “verdade” realística. Ora, Percebemos aqui a necessidade de tratar sobre quem seria o apóstolo Mateus para o catolicismo de modo a avaliarmos a distância que mencionamos entre as várias *representações*, objeto na Cultura Artística, objeto encomendado, objeto pintado, objeto de estudo:

Com o nome de Mateus (Mt 9,9-13) e Levi (Mc 2,13-17; Lc 5,27-32) designa-se o mesmo personagem do Novo Testamento, ou seja, o filho de Alfeu (Mc 2,14) publicano em Cafarnaum. O nome Mateus, forma grega do nome hebraico Mattai, significa ‘presente de Deus’. Mateus ou Levi estava na alfândega, quando Jesus o chamou: ‘Segue-me!’. O homem levantou-se e seguiu-o (Mt 9,9). Depois, ofereceu um banquete a Jesus. Sabemos que Mateus era publicano, em Cafarnaum, no território de Herodes Antipas. Estava a serviço do rei, mas não era funcionário romano (Jo 4,46; Lc 8,3). Na função de publicano, certamente sabia escrever e, além do aramaico, sua língua materna, entendia bastante bem o grego. [...] Cerca do ano 135 d.C., Papias (segundo o historiador Eusébio) afirma que **‘Mateus colecionou os logia na língua hebraica e cada um traduzia-os, conforme podia’**. O atual Evangelho de Mateus, cujo original foi escrito em grego, destina-se a fiéis oriundos do judaísmo (ZILLES, 1996, p. 62). (grifo nosso)

Cabe ainda ponderarmos sobre as vertentes que consideram o São Mateus um mito, ou interpretações históricas variantes que defendem a não-legitimidade dos textos do Novo Testamento.

A imagem do anjo estando a lhe ajudar na escrita do evangelho seria uma imagem mitológica. Entretanto, após a contrariedade do banimento, por que o *São Mateus e o Anjo I* não foi imediatamente destruído quando refutado pelas autoridades da Igreja? A venda da primeira versão para o Marquês Giustiniani e não sua destruição revela uma tolerância da Igreja com a representação realizada. Nessa interpretação, a versão I apenas não convinha com o lócus que ocuparia na Igreja de São Luís dos Franceses.

Neste sentido, como Caravaggio ao representar em duas telas o apóstolo Mateus sendo inspirado pelo Anjo lidou, percebia e entendia o passado, a cultura histórica cristã e a cultura artística anterior a ele?²⁹

A representação do apóstolo Mateus, nas duas versões, aparece apreendendo a inspiração do Anjo que, por sua vez, também dita sua representação dos fatos. Todos os

²⁹ Neste ponto, é que adentramos o termo *não-dito* de Certeau que foi devidamente desempenhado. O aprofundar destas perguntas e das possíveis respostas virá com o avançar da pesquisa.

personagens da tela desempenham sua própria representação dos feitos de seu Mestre, manipulam sua verdade quanto à trajetória terrena do homem chamado Cristo.

Nesse ponto, ao trabalharmos com o conceito de Representações, lidamos também com o movimento “*das representações para o representado e deste, para as temporalidades (processos temporais) que envolvem o representado e as representações*” (SILVEIRA, 2007, p. 33). Evocamos os termos *territorialidades, temporalidades e historicidade* para entender os sistemas sógnicos, a significação, o significante e o significado nas três obras de Caravaggio pesquisadas.

Importante situarmos Caravaggio como um criador de imagens, um artista, cujo ato criador estava a serviço da produção de imagens e que estava disposto a criar representações por encomenda, principalmente, tendo a Igreja Católica e mecenas da nobreza e burguesia como encomendadores de obras de arte com o intuito de despontar em prestígio e projeção social. Mas, não somente como criador de imagens; para a Teoria do Imaginário, Caravaggio expressa as imagens, ou seja, muito de sua criação já estava pronta no Imaginário, bastando que o artista as expressasse. As cenas comuns (do cotidiano) eram a essência do espírito barroco e da cultura popular que recorria a pedidos sobre “coisas naturais”, conforme expressão do próprio Caravaggio, segundo alguns estudiosos.

Consoante algumas interpretações dadas por estudiosos da arte, o ato criador de arte é um ato político. Como diz Argan (2004, p. 7), “[As artes do século XVII] tinham um fim prático, político e religioso – ou melhor, como a religião desaguava na política, o fim era simplesmente político”. Porém, isto não é tão simplório como desempenhado acima. Parece-nos que a interpretação de Giulio Carlo Argan reduz a discussão para uma atitude apenas política do artista, ou seja, o que é parte foi transformado em todo.

É profícuo pensarmos que a ação artística de Caravaggio através de suas pinturas pode ser entendida como uma atitude política de não conformismo, que não era inócua e sem uma intenção, afinal, Caravaggio desafiou a padronização dos corpos perante o que a Igreja estava impondo, e isso é evidente na primeira versão do *São Mateus e o Anjo* e no *Amor Vitorioso*. O que nos leva a entender que Caravaggio era sim político, expressava-se politicamente, mas não estritamente apenas isso.

O significado de um não adequamento à encomenda em *São Mateus e o Anjo I* (pintando Mateus como um camponês, analfabeto e de pés sujos) pode ser analisada na perspectiva de “subversão” do contrato imposto ao artista. Diante disto, desempenhamos se teria sido a primeira versão uma ação política de inconformismo

com o que fora solicitado na encomenda. A análise aqui exarada será base para a interpretação do *Amor Vitorioso* como zênite de libertação da ânsia criadora do artista.³⁰

Ademais, por não representar o apóstolo Mateus em conformidade com o que fora solicitado na encomenda, Caravaggio estaria contradizendo o próprio Evangelho Segundo Mateus que, segundo uma interpretação comum no seio da Igreja Católica, considera o evangelista Mateus o mais bem fundamentado com os textos bíblicos do Velho Testamento, tendo um maior conhecimento sobre a hermenêutica judaica e propriedade para escrever sua versão da vida e morte do *rei dos judeus*. Sobre isto, nos perguntamos, por quê? Caravaggio expressa o Mateus em contrariedade à Igreja o que é muito diferente de Caravaggio expressar o Mateus contradizendo o Evangelho, o que seria um caso mais grave e uma heresia profunda e tamanha ao ponto de poder ser investigado pelo Tribunal do santo Ofício.

Fato é que o Mateus II, ao contrário do Mateus I, advogou uma subserviência e obediência do artista ao Clero e à Igreja. O Mateus I é subserviente às ordens divinas, sem menor chance de ter poderes sobre o que a ele fora delegado, ou seja, a tarefa da escrita do Evangelho.

A partir do momento em que o biógrafo contemporâneo a Caravaggio Giovanni Bellori expõe o artista como um divisor de águas para a pintura moderna, percebemos que a representação realista, hedonista e mitológica de Caravaggio tendia a uma desmitologização. Ou seja, ao notarmos um homem Caravaggio dividido em sua formação entre uma concepção reformista e outra mais conservadora, suas representações desmitologizadas apontam para um desejo de divergência e liberdade. Levemos em consideração a ruptura conceitual e de costumes própria de uma cultura artística que se pretendia inovadora com relação à estética anterior.

Concluimos Caravaggio e toda a sua obra como parte de todo um processo de racionalização e de desmistificação do ocidente moderno. Portanto, Caravaggio, sem fugir da análise da Cultura Artística, seria uma espécie de artista pessoalmente engajado e esteticamente comprometido com a ideia de libertar o mundo do disciplinamento e do julgamento exacerbado dos religiosos do seu tempo. Isso iria muito de encontro com o Renascimento, mas já estamos no início do século XVII! Por este motivo é que Giovanni Bellori coloca-o como um divisor, um artista social e esteticamente dividido:

³⁰ Abarcamos a discussão da relação entre cultura e a política da Igreja, entre a Arte e a Religião Católica, ou seja, entre a Arte e a cristandade.

um artista Barroco, antes de tudo, por desmontar os dogmas do corpo e por em xeque o conservadorismo e a moral.

Assim sendo, as três pinturas seriam como etapas deste processo: o *São Mateus e o Anjo I* é uma representação que perante a Cultura Artística é desmitologizada justamente por confrontar a moral e a religião e pôr em xeque a concepção, o estereótipo e a hegemonia do mundo católico e suas imagens. O *São Mateus e o Anjo II* é a resposta de Caravaggio a esta Igreja, um Mateus e o anjo distantes e imersos em sombras. E o *Amor vitorioso*, momento em que Caravaggio percorre um retorno ao mito, corroborando ainda mais com a desmitologização das duas pinturas anteriores.

3.2 – Cultura Artística das pinturas: catalogação iconográfica

Até o presente momento, decidimos não apresentar outras pinturas iguais em enredo e temática, realizadas por outros artistas anteriores e posteriores a Caravaggio, de modo a não confundir o leitor quanto ao real objeto de estudo que são as pinturas de Michelangelo Merisi, o Caravaggio.

A partir de agora, como parte do estudo da Cultura Artística e do imaginário e com o objetivo de traçar luzes ao nosso objeto de estudo, analisamos e catalogamos pinturas de São Mateus e o anjo anteriores e posteriores às duas versões de Caravaggio, bem como a Cultura Artística para o Amor Vitorioso, com aparição em ordem cronológica de tempo. É importante considerar que esta parte do trabalho visa a catalogação, como parte da pesquisa iconográfica. Não houve oportunidade de historicizar devidamente sobre cada uma delas, mas premente saber que ajudou a justificar nossos postulados e a defender a mitologia historiográfica e a Cultura artística, sentido de que as imagens falam por si mesmas, mas também sobre o meio em que foram produzidas e o artista que as produziu.

Registramos que grande parte deste estudo se deve à pesquisa realizada em um sem número de sites e páginas da internet, sendo criteriosos com a ratificação dos dados obtidos e também com as informações omissas, todas elas retiradas dos registros digitais na rede mundial. Os principais acervos de sítios eletrônicos estão nas Referências, em Sites Eletrônicos Pesquisados. Ao final do trabalho, em Anexos, encontram-se outras imagens que, pela variedade ou datação e autoria ainda a serem conhecidas pela historiografia, foram colocadas ao final do trabalho.

Para justificar várias figuras do mesmo Mateus escrevendo o evangelho e de anjos e cupidos, “Durand declara que o seu projeto consiste em estudar o modo como as imagens se produzem, como se transmitem, bem como a sua recepção. O imaginário implica, portanto, um pluralismo das imagens, e uma estrutura sistêmica do conjunto dessas imagens infinitamente heterogêneas, mesmo divergentes” (2009, p. 8). Esta passagem resume a finalidade deste tópico. Emergir a Cultura Artística³¹ que ditou ao artista milanês a representação da cena de escrita do Evangelho pelo cobrador de impostos Mateus sendo revelado pela aparição divina de um Anjo do Senhor e também sobre a iconografia de cupidos e de anjos.

Em mesmo sentido de transmissão, mistura e reprodução das imagens, admite Peter Burke (1997, p. 75), “Nada está no lugar e tudo sai de um lugar e entra em outro em que é adaptado aos interesses de grupos e às circunstâncias cambiantes. Os empréstimos culturais são uma constante em qualquer cultura”. A palavra “empréstimo” usada por Burke é coerente com o que defendemos e mantém condizente a originalidade de Caravaggio, mesmo ao pintar um tema e motivo pictórico já tão representado por outros artistas na imagética histórica e na representação alegórica.

Um dos objetivos do tópico também é o de fazer um confronto entre um perfil de artista baseado na expressão livre de sua própria emoção e de seu sentimento sobre o mundo e outro perfil de artista mais enquadrado na tradição e nas determinações do clero e também da nobreza. Essa confrontação de comportamentos opostos permeava o pintor barroco Michelangelo Merisi constantemente, levando-o a situações vexatórias por toda sua vida profissional e íntima.

Todo caso, os próximos três tópicos são substanciais para nossa pesquisa. Primeiro, pelo registro e catalogação dessas pinturas variadas para o entendimento da Cultura Artística do *São Mateus e o Anjo* e do *Amor Vitorioso*, mesmo sem a oportunidade de um desenvolvimento mais profundo sobre as figuras, autorias, nem a fontes. Essa variedade foi proposital e dirigida, captando registros imagéticos desde o século VII até no século XVIII e abarcando vários locais da Europa, como Alemanha, Inglaterra, Itália, Rússia, Holanda, inclusive, imagens grega e bizantina, culminado na Cultura Artística Italiana, mais específica para nossas conclusões. Chegamos a catalogar

³¹ Optamos pelo uso do nome “Cultura Artística” no singular, pois esta categoria, ramificação da Cultura Histórica, já apresenta em seu bojo uma noção de pluralidade e diversidade, sendo desnecessário o uso do plural “Culturas Artísticas”.

uma imagem islâmica datada de 1530 sobre São Mateus e o Anjo, mas como outras imagens, optamos por apresentá-las nos Anexos.

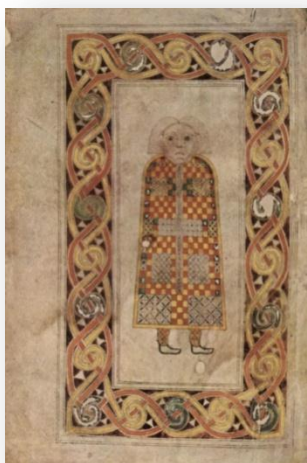
Fica nítida que as imagens de São Mateus e o Anjo onde hoje é a Alemanha, a Holanda e a Inglaterra (e também países do leste europeu) vão escasseando a partir do momento em que se dá a Reforma Protestante e as posições iconoclastas são defendidas por luteranos e calvinistas. É nesse momento em que as imagens de São Mateus e o Anjo passam a ser em grande maioria da Itália onde a Reforma Protestante ganhou mais resistência. Diferente da Cultura Artística para o Amor Vitorioso, em que grande parte do conjunto encontrado é da Itália. Para a Cultura Artística dos Anjos fica as permanentes indagações de Paul Veyne, no livro *Quando nosso mundo se tornou cristão*: “Como é possível que haja milhões de anjos numa cabeça de alfinete? E como um anjo pode ser distinguido de outro se ele não tem corpo?” (2010, p. 277). É isto que tentaremos mostrar com a apresentação da catalogação das Culturas Artísticas.

Segundo, é bastante visto nos livros de História da Arte diversas relações de uma determinada pintura com outras, baseadas no critério seguido pelo pensamento dos autores ao escrever. Para isso, seguimos o que nos diz Lorenzo Mammi (2012, p. 9): “A comparação entre obras diferentes, mesmo muito distantes no tempo, e o estabelecimento de derivações e recorrências, certamente ajudam a esclarecer a visão [da crítica]”.

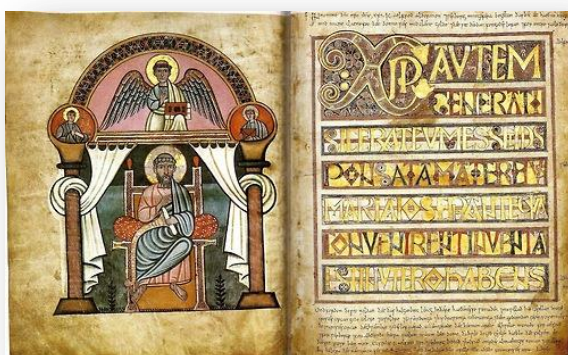
Mateus é representado simbolicamente na Cultura Artística como homem e também como um homem alado. Este símbolo advém tanto das possíveis premonições do Livro de Ezequiel aos quatro evangelistas quanto do Livro de Apocalipse em capítulo 4, versículo 7, que diz: “E o primeiro animal era semelhante a um leão, e o segundo animal semelhante a um bezerro, e tinha o terceiro animal o rosto como de homem, e o quarto animal era semelhante a uma águia voando”. Exatamente por esta passagem que Mateus é acompanhado, na Cultura Artística, por um homem alado durante a escrita do livro sagrado, em diversas situações, cores, proporções e tempos, todavia, com matriz imagética e alegoria pictórica semelhantes, muitas vezes, idênticas. Vejamos o catálogo historiográfico e iconográfico, abaixo.

3.2.1 - Pinturas do São Mateus e o Anjo na Cultura Artística Anterior a Caravaggio

1. Homem, símbolo do São Mateus, página 21, verso do Livro de Durrow, provavelmente, a partir da cidade de Iona, na Escócia, entre 660–680 d. C.



2. Retrato do Evangelista Mateus. Livro de Codex Aureus de Estocolmo, de meados do século VIII. Obra de arte em estilo anglo-saxão. Segundo levantamento “chamada de *grupo de Tibério*, esta peça apresenta os estilos convergentes de Northumbrian Insular e clássico continental nos primeiros manuscritos anglo-saxões”. O manuscrito abaixo representa a passagem do Novo Testamento no Evangelho de Mateus, 1:18.



3. Reprodução de São Mateus a partir dos Evangelhos conhecidos como Evangelhos de Lindisfarne. O autor chama-se Eadfrith. Produzido, aproximadamente,

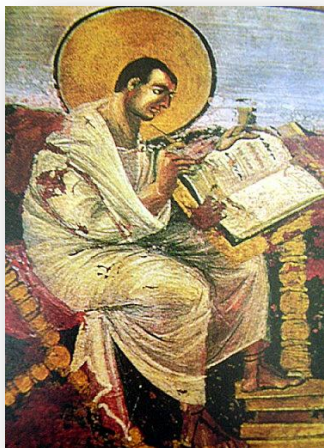
entre 698 a 721. São Mateus, página 25, verso dos Evangelhos de Lindisfarne, de Northumbria, na Inglaterra.



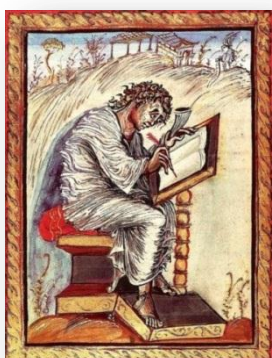
4. Ilustração do “manuscrito adiantado” que descreve São Mateus do *Harley Golden Gospels*, provavelmente em Aachen, Alemanha. Pintado no ano de 800. Este manuscrito representativo que descreve São Mateus dos Evangelhos encontra-se na Biblioteca Britânica, em Londres. Tamanho da pintura: 25,40 cm × 17,78 cm.



5. São Mateus do livro “Evangelho de Carlos Magno”. Por volta de 800 a 810. Evangelho do livro de Carlos Magno (“evangelhos das coroações”). Tinta e cores em papel vegetal.



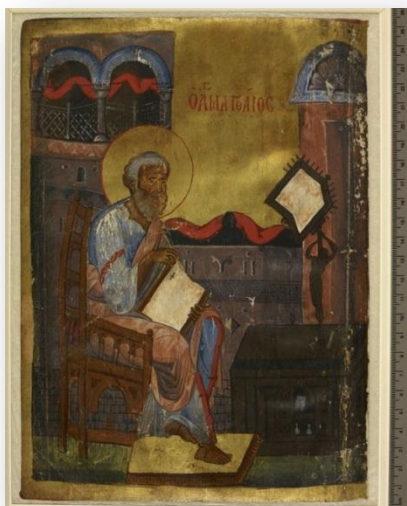
6. Manuscrito iluminado Carolíngio de São Mateus a partir do Evangelho Apócrifo do Arcebispo Ebbo de Reims. Datação variando entre 816-835. Tinta em papel vegetal. Tamanho 22,86cm × 17,78cm. Provavelmente, atribuído a uma série de manuscritos cristãos solicitados por Carlos Magno para ser copiado por monges na Abadia de Saint Riquier.



7. Manuscrito Iluminado, presente nos Evangelhos de Freising, retrata o Evangelista Mateus. Pintado em Freising, Alemanha, em cerca de 875. Atualmente no Walters Art Museum.



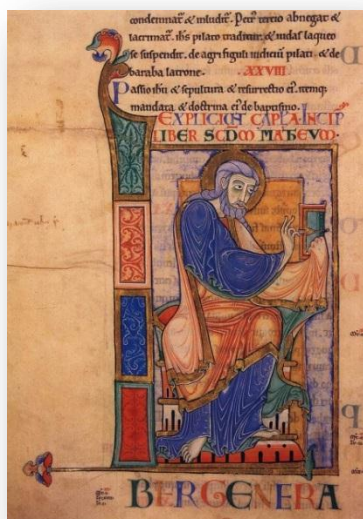
8. Retrato de São Mateus Evangelista, por volta do ano 1000. Manuscrito Grego, presente na The British Library.



9. O evangelista São Mateus com o símbolo do anjo. Confecção anterior a 1011, presente nos Evangelhos de Mainz (manuscritos iluminados). Atualmente, na Biblioteca Koninklijke em Haia, Holanda (Biblioteca Nacional da Holanda).

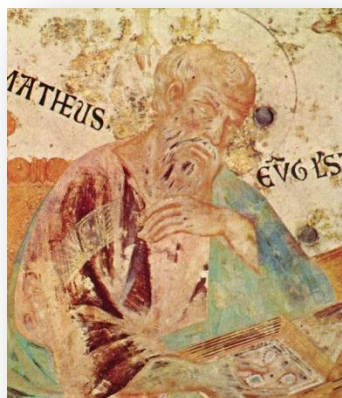


10. Iluminação em pergaminho demonstrando o apóstolo Mateus escrevendo o Evangelho, por volta de 1150. Corpus Christi College, em Cambridge. Esta iluminação (ou iluminura) está presente na abertura da página do Evangelho de São Mateus na Bíblia Dover. *Tal manuscrito, com iluminuras, foi feito em Canterbury e seu nome foi dado porque no século XIV, foi gravado no catálogo da biblioteca da Dover Priory.* Ele mostra o evangelista segurando o manuscrito cuidadosamente na dobra de seu manto e, aparentemente, desfazendo o fecho de abrir o texto.



11. Detalhe de São Mateus. Autoria do artista Cimabue (1240 ? – 1302). Data de criação entre 1280 e 1283. Dimensões: 450 cm por 900 cm. Movimento considerado de

Arte Medieval e Gótica. Museu da Basílica de São Francisco (Igreja Superior), Assis, Itália.



12. O evangelista Mateus, em torno de 1295, na igreja de St. Virgin Peribleptos (agora a Igreja de São Clemente), Ohrid, Macedônia. Cidade conhecida em português como Ácrida. Tamanho: 105 x 56,5 x 3 cm, Galeria de Ícones em Ohrid, Macedônia.



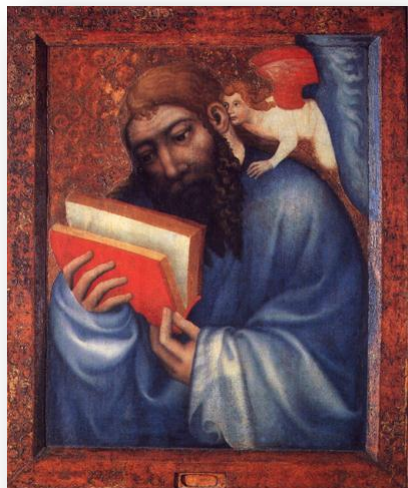
13. Anjo do São Mateus, de autoria de Martin Schongauer (1445-1491). Produzida por volta de 1480.



14. Autoria do artista Duccio. Iniciada em 1308 e completada em 1311. Estilo chamado de Proto Renascimento. Técnica de têmpera em madeira. Galeria do Museo dell Opera del Duomo.



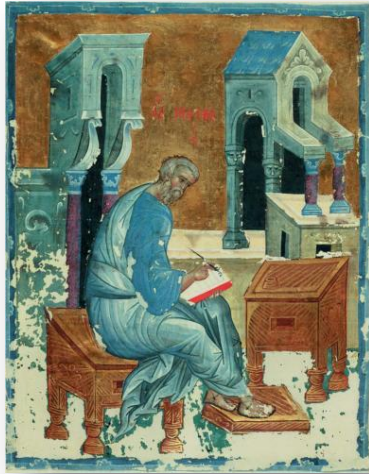
15. São Mateus e o Anjo. Autoria de Master Theodorich. Feita entre 1360 e 1365. Atualmente, na Narodni Galerie, em Praga.



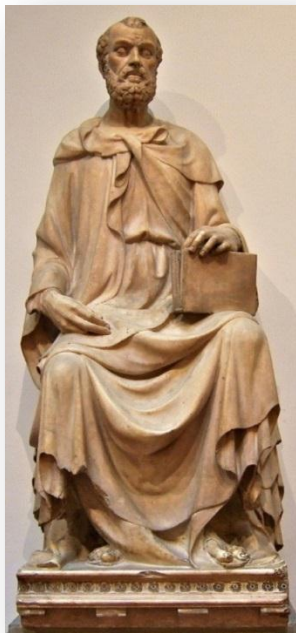
16. Em estilo bizantino é este “Anjo de Mateus”. De autoria de Andrei Rublev, em 1400. Cativa em Russian State Library, Moscou, Rússia. Figura presente no Evangelho Apócrifo de Khitrovo. Segundo o Evangelho, o anjo inspirador de São Mateus seria o Anjo Raziel.



17. Também do Evangelho Apócrifo de Khitrovo é esta miniatura do mesmo artista Andrei Rublev. Finalizada por volta de 1400, em Moscou, Rússia.



18. São Mateus. Autoria de Bernardo Ciuffagni (Itália, 1381–1475). Produzido em 1410. Escultura em mármore. Museo dell'Opera del Duomo, Florença, Itália.



19. São Mateus e o Tabernáculo. Autoria de Lorenzo Ghiberti. Produzido entre 1419-20. Escultura em bronze, tamanho de 270 cm. Orsanmichele, Florença, Itália.



20. *A Inspiração de São Mateus* de um afresco do pintor italiano do início do Renascimento Fra Angelico (1387-1455), pintada entre 1423 e 1424. Produzida em têmpera sob painel para retábulo da Igreja de São Domenico. Presente no Musée Condé, Chantilly, França. Vemos que o Anjo e o Apóstolo Mateus olham-se diretamente nos olhos. A veste de Mateus é bastante digna, com detalhes em ouro. O apóstolo está descalço e é dotado de auréola. Sua tez é escura. Segura com esmero e delicadeza a pena e o livro. A figura angelical é bem pequena e é vestida do pescoço aos pés.



21. Por Donatello, anjo representante de São Mateus, ciclo de São Mateus. Produzido entre 1434-43.



22. Também de Donatello é o relevo a seguir. São Mateus para Altar do Santo; detalhes com relevo em bronze. Nítido é o anjo, símbolo de São Mateus Evangelista. Datação entre 1446 – 1450. Localizado na Basílica de Santo Antônio (Pádua, Itália).



23. Duas outras pinturas em afrescos foram encontradas na pesquisa, mas ainda sem autor conhecido, a primeira, datada de 1450, na Igreja de Nossa Senhora dos Mártires, no distrito de Faro, em Portugal. O anjo e Mateus têm a mesma estatura. O anjo posta-se por trás do São Mateus, inspirando-o sem ser percebido. Não se tem a certeza se Mateus está consciente da presença do anjo. Mateus escreve com destreza; sua barba é longa e branca; veste túnica azul turquesa com apenas as mãos à mostra.



24. Também de 1450 é a representação chamada de “Três Santos” de Stephan Lochner (1400-1452), pintor alemão que trabalhou sob o estilo gótico para Catedrais na cidade de Colônia, na Alemanha; interessando-nos mais o recorte ao São Mateus sendo inspirado pelo anjo, abaixo. São Mateus usa vestes de tons coloridos. O Anjo é tão pequeno quanto do primeiro exemplo de Fra Angelico, sendo que está aos pés do apóstolo e usa vestes claras. Mateus usa roupa nobre, com túnica verde clara; pés e mãos e estão sempre à mostra. De imediato, observamos uma grande diferença na estatura dos dois anjos de Caravaggio para a representação angelical de Stephan Lochner.



25. Afresco de São Mateus e o Anjo, pelo artista Benozzo Gozzoli. Data de início em 1464, e data de conclusão em 1465. Estilo dado como do início da Renascença. Cativo na Capela de Santo Agostinho, São Gimignano, Itália.

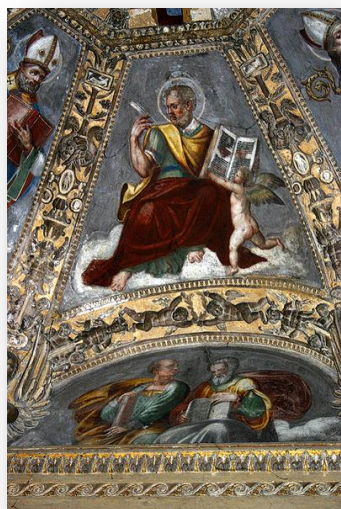


26. São Mateus Evangelista. Pintado por Gabriel Mälesskircher. Técnica de óleo no painel. Cerca de 1478. Museu Thyssen-Bornemisza, Madri, Espanha.



27. A próxima pintura é de 1474, e encontra-se na cidade de Milão, Igreja de São Lorenzo, Capela de São Aquilino. O autor ainda é desconhecido para nossa pesquisa. Um pequeno anjo desnudo corre em direção ao São Mateus com o suposto Evangelho em mãos. Em cronologia, esta é a primeira figura angelical que é representada nua. Apóstolo Mateus muito bem adornado com vestes nobiliárquicas; olha para a pena sem

se preocupar com a aparição angelical. O Mateus está com o braço inteiro descoberto, assim como os pés. A representação paira sobre as nuvens.



28. São Mateus e o Anjo de Alvise Vivarini, por volta de 1480. Tamanho de 135x51 cm. Gallerie dell'Accademia, em Veneza, Itália. Vestimenta com coloração semelhante a de Mateus da segunda versão de Caravaggio da *Inspiração*.

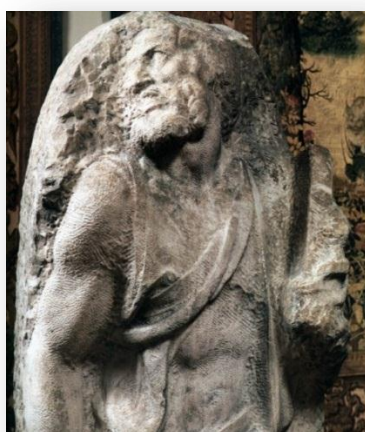


29. São Mateus e anjo pequeno. Produzido pelo artista Domenico Ghirlandaio (1449-1494), no início da Renascença. Concluído por volta de 1490. Cativo em Santa Maria Novella, Cappella Tornabuoni, Florença, Itália. *Cremos oportuno destacar que*

Domenico Ghirlandaio foi um pintor renascentista italiano contemporâneo de Botticelli e Filippino Lippi. Formou uma geração de excelentes artistas, sendo Michelangelo um de seus aprendizes. Faleceu em Florença, no dia 11 de janeiro de 1494.



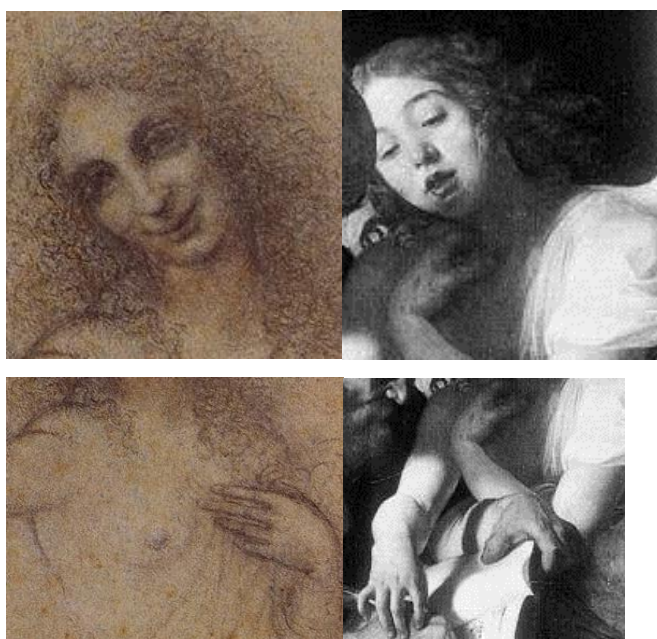
30. Escultura inacabada de São Mateus. Autoria de Michelangelo Buonarroti. Galleria dell 'Accademia, Florença, Itália. Data de Conclusão em cerca de 1502 ?–1506. Lugar de produção em Florença, Itália. Medindo 71 cm.



31. Estudo em retrato para São Mateus depois da escultura inacabada de Michelangelo Buonarroti. Executada por Rafael Sanzio. Aproximadamente, em 1507.



32. Desenhado provavelmente em 1515, o “Anjo Encarnado” de Leonardo Da Vinci figura como umas das mais importantes culturas artísticas para o Anjo I da primeira versão de Caravaggio. Este desenho em carvão se parece bastante com a pintura de “São João Batista” de Da Vinci, e pode mesmo ter sido usada como modelo. Porém, em sentido abrangente, os traços de Da Vinci se popularizavam no *métier* de pintores italianos, influenciando-os no modo de pintar e nos motivos pictóricos e alegóricos. É de se notar as semelhanças entre o Anjo I e o Anjo Encarnado, seja pela posição à direita e para baixo, seja pela androginia (mais exacerbada no falo ereto do Anjo Encarnado) e pela delicadeza e posição feminina das mãos. Além disso, os seios e os longos cabelos sobre o busto, marcando assim diferença abissal com a alegoria seguida pelo Anjo II, na segunda versão de São Mateus e o Anjo II, de Caravaggio. As semelhanças entre Da Vinci e Caravaggio geram uma interface relevante para se perceber os cruzamentos entre as motivações do pintar e os motivos das representações alegóricas na Itália, entre os séculos XVI e XVII. Entre as duas imagens, o Anjo Encarnado e o Anjo I (expostas abaixo, em pormenor) existem o erotismo e a sensualidade à revelia de um mundo obsidiado pelo rigor com que tratavam os corpos. Revelam ainda sobre as trocas culturais e empréstimos de estilo entre o Renascimento e o Barroco e como os temas e figuras representadas se disseminavam na Itália e extra muros por toda a Europa.



33. Do pintor português Garcia Fernandes (1514-1565), representando sua imagem sob os auspícios da renascença portuguesa. Pintada entre 1520 a 1540, uma versão de São Mateus e São João Evangelista junto com um anjo, nos interessando mais, notadamente, a figura de Mateus. Os dois evangelistas escrevem tendo como apoio um pequeno anjo. O anjo está subjugado e segura com esforço o peso dos dois evangelhos. São Mateus escreve com o auxílio de duas penas. Observamos a diferença de idade representada nesta iconografia entre Mateus e João, com respaldo no próprio Novo Testamento, em que Mateus, cobrador de impostos, de fato deveria ser mais

velho, e João, um dos mais moços dos doze apóstolos. Os dois apóstolos foram adornados com auréolas. Mateus veste uma capa azul escura, só as mãos e a cabeça estão à mostra. Este anjo não é um inspirador, mas sim um anjo auxiliar.



34. Os dois exemplos a seguir, trazem uma mesma representação pintada por dois pintores. Um deles é o mestre, Pontormo, e a seguinte é a do discípulo, Agnolo Bronzino, o Bronzino (1503-1572, *pintor italiano que foi representante do maneirismo, e executou entre 1525-1528 a versão da Inspiração de São Mateus*).

Representação pictórica bastante intimista. Mateus figura com todo o tronco desnudo. O anjo o olha diretamente por baixo de seus braços. O São Mateus olha para o espectador, com a boca entreaberta em espanto ou excitação. Seu rosto e cabelos são bastante femininos. Anjo e Mateus se assemelham; são próximos como o *São Mateus e o Anjo I*. Mateus adorna-se com uma capa aveludada vermelha. O anjo é dotado de uma asa pequena, vermelha e preta, muito similar a de um pássaro. Mateus toma um posto mais privilegiado que o Anjo, no entanto, não foi adornado com a auréola. Representação importante para constataremos que a versão primeira de Caravaggio não foi banida pela pouca roupa das duas personagens, mas, como advogamos, por este ser um homem do povo.

São Mateus e o Anjo original. Afresco de Pontormo para a Igreja de Santa Felicidade, Cappella Capponi, em Florença. Datação variando em c. 1525-1530. Tamanho: 40,64cm × 33,02cm. Óleo sobre madeira.



São Mateus e o Anjo de Il Bronzino, datada de 1525. Período da alta renascença conhecido como maneirismo. Óleo sobre madeira, cativo na Igreja de Santa Felicidade, Cappella Capponi, em Florença.



35. São Mateus escrevendo com Anjo, 1521. Por Simon Bening, Artista Flamengo, 1483-1561. Pintura em pergaminho. Datado de aproximadamente 1521. Dimensões: 13,1 x 9,3 cm. Brooklyn Museum of Art, New York, EUA / Legado de A. Augusto Healy / The Bridgeman Art Library.



Marca d'água do site de pesquisa Corbis.

36. Outro exemplo é um quadro de 1534, pintado por Giovanni Girolamo Savoldo (1508-1548), italiano da cidade de Brescia, representante do alto renascimento.

Anjo e apóstolo olham-se nos olhos. Olhar de ternura e complacência. Mateus tem domínio sobre a pena e tinteiro, além de toda a escrita, mas não foi adornado com auréola. Usa uma roupa rosácea que deixa apenas mãos e o pescoço musculoso à mostra. Mateus não é velho como em todas as representações analisadas anteriormente.

Duas cenas são representadas em segundo plano, uma do lado esquerdo, uma construção e uma lua acima iluminam duas ou três figuras em pé, e outra do lado direito, três personagens iluminados por uma pequena lareira. Essa perspectiva denota que o apóstolo Mateus teve de se recolher em busca da inspiração e para a obtenção divina da graça da aparição angelical. A figura angelical é de média estatura, veste-se por completo com tecido escuro, uma espécie de roxo azulíneo; seu rosto é andrógino; asas bastante evidentes. Segundo Gilles Lambert (2006, p. 20), “Mesmo em Milão [...] afirmava-se uma verdadeira escola que mergulhava na realidade quotidiana, com uma nova forma de tratar a luz. Talvez tenha sido Giovanni Girolamo Savoldo a levar até Michelangelo Merisi a revolução do claro-escuro: não, a luz não caía obrigatoriamente do céu, como um dom divino”.



37. São Mateus e São João inspirados por um Anjo. Autoria de Tintoretto. Data de Conclusão em 1557. Estilo Maneirista. Técnica a óleo sob lona. Dimensões: 257 cm x 150 cm. Cativo em Santa Maria del Giglio, Itália.



38. São Mateus e o Anjo, 1555. Autoria de Paolo Veronese. Estilo maneirista (Final do Renascimento). Óleo sob lona. Dimensões: 85 x 240 centímetros. Galeria São

Sebastião. Os pés apontados para a face do observador não foram considerados falta de decoro em 1555, como veio acontecer com Caravaggio meio século depois, em 1601-2.



39. Contemporâneo a Caravaggio, a belíssima versão de Giovanni Ambrogio Figino (1548-1608), embora, ainda não datada em nossa pesquisa, aparenta ser anterior à primeira versão de Caravaggio e foi pintada para a Igreja de São Rafael, em Milão. Vemos um cenário de nuvens escuras. Os personagens da cena são muito bem iluminados. Esta é a primeira tela que, cronologicamente, Mateus aparece com uma perna totalmente à mostra. Da mesma maneira o representante angelical é pintado pela primeira vez com um braço e uma parte da perna à mostra. Certamente, estariam esses detalhes estéticos apontando para a representação de Caravaggio. Um anjo do tipo querubim, menor hierarquicamente ao anjo inspirador (menor que o Serafim), segura o tinteiro em que Mateus molha a pena; trata-se de um “querubim tinteiro”. As vestes de todos os personagens são muito bem desenhadas. Mateus adorna-se com uma roupa azul marinho e uma túnica amarela ouro, mas não possui a auréola. O anjo inspirador é peremptório e tem asa muito elevada; pontua com o braço e o dedo indicador algo que precisa ser escrito, como ocorre com o *São Mateus e o Anjo II*.



40. São Mateus, 1489 (?) Por Tiziano Vecellio, Cativo na Santa Maria Della Salute, Venice. “Nos lados do altar na sacristia de Santa Maria della Salute, há oito retratos feitos por Tiziano, pintado originalmente para o Mosteiro do Santo Espírito. Eles retratam os quatro evangelistas: São Mateus, São Marcos, São Lucas e São João, bem como os Doutores da Igreja: São Jerônimo, Santo Agostinho, Santo Ambrósio e São Gregório Magno. Ticiano trabalhou em uma base de carvalho com pinceladas densas. São Mateus representa um autorretrato do artista”. São Mateus e o Anjo estão face a face.



41. Outra figura está presente na Cidade de Alassio, mas, ainda não identificamos qual a Igreja nem qual o artista, sabemos apenas que data do século XVI, portanto, como todas as outras, anterior às duas versões de Caravaggio.

São Mateus é representado poderoso e altivo. O Santo tem autoridade e paira sobre as nuvens, em um cúmulo-nimbo muito espesso e escuro. A cena não é iluminada, cenário em penumbra. Mateus tem a ajuda de duas representações angelicais do tipo Querubins que seguram a nuvem. Outro anjo maior, mas, ainda pequeno, ajuda ao Santo com os instrumentos da escrita. Este anjo não aparenta estar inspirando ao São Mateus, apenas auxiliando-o com os instrumentos de escrita. Mateus possui a auréola, diferente das três últimas pinturas analisadas.



42. Vincenzo Campi (1536-1591). Produzida em 1588. Óleo sobre tela, 268 x 180 cm. São Francisco de Assis, Pavia, Itália.



3.2.2 - Pinturas do São Mateus na Cultura Artística pós-Caravaggio

As pinturas de São Mateus e o Anjo que virão a seguir são pós-Caravaggio, portanto, pós-versão da *Inspiração de São Mateus* de Caravaggio.

1. São Mateus e o Anjo, por volta de 1610. Pintada por Lucio Massari (Italiano, 1569-1633). Óleo sobre tela, 240 cm X 160 cm, Igreja de Santa Maria Imaculada Conceição, na Via Veneto, Roma, Itália.



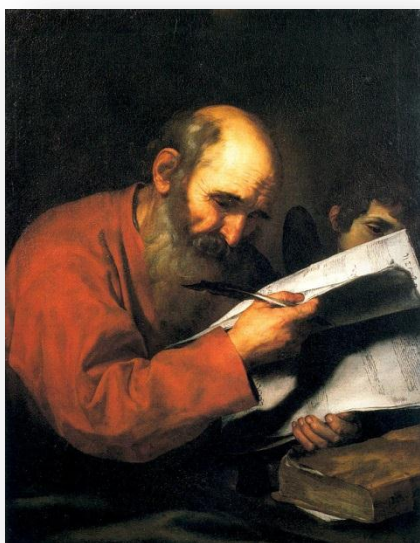
2. São Mateus, 1612. Produzido pelo artista El Greco. Criado na Espanha sob estilo maneirista. Dimensões de 97 cm x 77 cm. Museo del Greco, Toledo, Espanha.



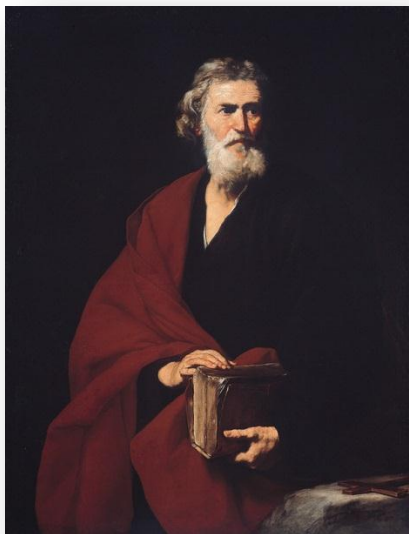
3. Inspiração de São Mateus. Pintada por Valentin de Boulogne (1591-1632) em 1612. Dimensões de 120 cm X 145 cm. Óleo sobre tela.



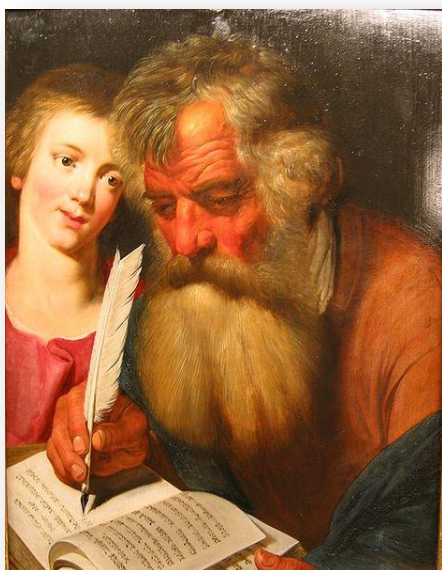
4. São Mateus com o anjo. Produzido pelo artista José de Ribera. Conclusão da obra em 1613, em Nápoles, Itália. Estilo conhecido como tenebrismo, nascida do Barroco. Óleo sobre tela.



5. Também de José de Ribera (1591–1652). Este São Mateus foi pintado em 1632. Óleo sobre tela. Atualmente no Kimbell Art Museum, Texas, EUA.



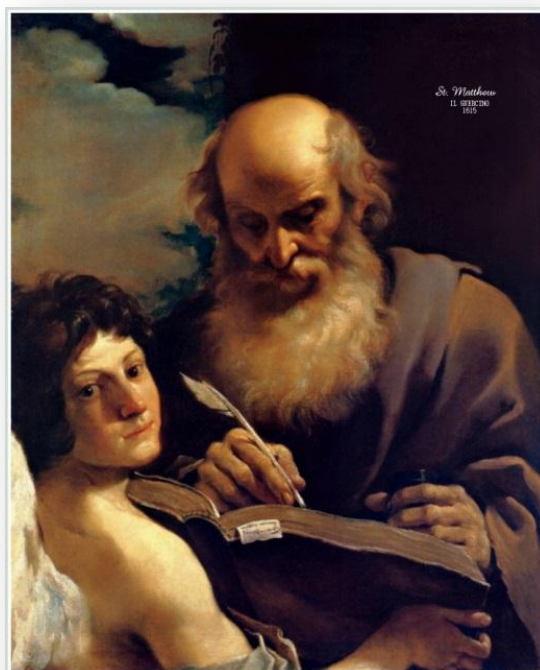
6. São Mateus e o Anjo. Produzido por Artus Wolffort, 1620.



7. São Mateus e um anjo, 1621. Produzida por Abraham Bloemaert. Pintura a óleo. Ann Ronan Picture Library. Tamanho da pintura entre 38,10 cm × 30,48 cm.



8. São Mateus e o Anjo, 1615. Executada por Guercino.



9. Também de Guercino (1591–1666) é este São Mateus e o Anjo de 1622, em óleo sobre tela, 120 cm X 179 cm. Atualmente no Musei Capitolini, Roma, Itália.



10. São Mateus e o Anjo, em cerca de 1623. Também produzido por Giovanni Francesco Barbieri, o Guercino. Óleo sobre tela, 141 cm x 110 cm. Roma, Galleria Nazionale di Palazzo Barberini.



11. Gravura “São Mateus com um anjo e um Livro”. Cópias gravadas em 1883 por Francesco Bartolozzi a partir dos Desenhos Originais de Giovanni Francesco Barbieri Guercino. Aparecem na Coleção de “Sua Majestade” a partir do volume 82. 384 x 489 milímetros. Atualmente no Auckland Art Gallery Toi o Tamaki, Estado de Auckland, Nova Zelândia.



12. Estudo para São Mateus virado para a direita e lendo o Evangelho, 1634. Também de Giovanni Francesco Barbieri, o Guercino. Técnica de giz preto no papel colocado no cartão 167 mm x 145 mm. Atualmente em uma Coleção particular no Reino Unido.

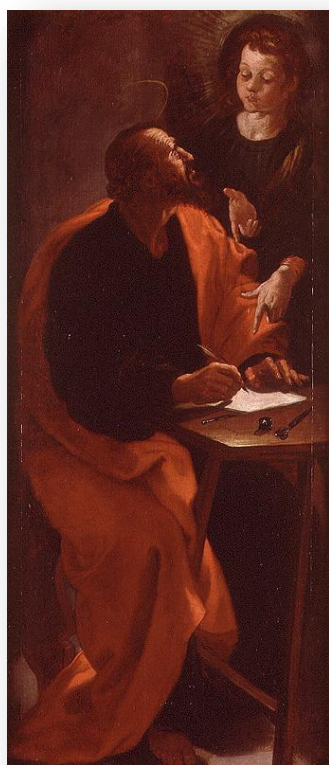


13. São Mateus Evangelista. Por Francisco Ribalta. Datado de cerca de 1625. Óleo sobre tela. Francisco Ribalta (*Solsona, Lérida, 2 de junho de 1565 – Valencia, 14 de janeiro de 1628*) foi um pintor espanhol muito requisitado. *Há uma influência do naturalismo do movimento de Caravaggio, com quem provavelmente entrou em contato durante seus estudos na Itália, bem como influências de José de Ribera.*



14. Também de Francisco Ribalta são as pinturas abaixo, sem datação, portanto, produzidas entre 1565 e 1628, tempo de vida do pintor.

A Inspiração de São Mateus:



São Mateus sendo inspirado por Jesus:



São Mateus e São João escrevendo os Evangelhos:



15. São Mateus e o Anjo. Produzido por Frans Hals (1582/1583-1666), pintado em cerca de 1625. Observação: número 1896 no canto inferior direito não corresponde ao ano de produção. Óleo sobre tela, Dimensões de 70 cm X 55 cm. Localizado atualmente no Museu de Arte da Europa Ocidental e Oriental, Odessa, Rússia.



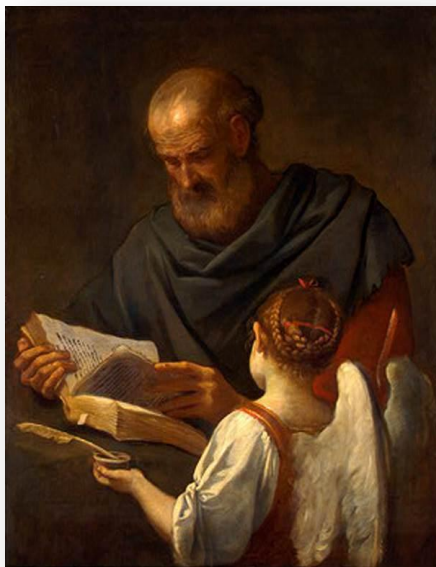
16. São Mateus e o Anjo. Produzido por José Leonardo (1601-1653) em 1630:



17. A Inspiração de São Mateus. Produzido pelo artista Nicolas Poussin, em 1645, sob estilo Classicista. Óleo Sobre tela. Dimensões de 99 x 135 cm. Museu Staatliche zu Berlin, Gemäldegalerie, Berlim, Alemanha



18. São Mateus e o Anjo. Pintada entre 1645-1648, por Simone Cantarini. Óleo sobre tela. Dimensões de 116,8 x 90,8 cm. National Gallery of Art, Washington, EUA.



19. São Mateus e o Anjo, produzida entre 1620-30 por Guido Reni (1575–1642).



20. Um dos exemplos mais notáveis é a versão da Inspiração de São Mateus por Rembrandt Van Rijn, de 1661:



21. São Mateus e o Anjo de Willem Drost (1633–1659), discípulo de Rembrandt.



22. São Mateus e um Anjo. Pintado pelo holandês Barent Fabritius ou Barent Pietersz Fabritius (1624 -1673). Dimensão de 74 x 61.5 cm. Óleo sobre tela. Sob os cuidados de Michal Hornstein. Atualmente em Montreal, Canadá.



23. São Mateus e o Anjo, 1670. Produzido pelo pintor Carlo Dolci.



24. São Mateus. Produzido pelo artista Camillo Rusconi (1658 - 1728), entre 1713 e 1715. Escultura em Mármore. Escultor conhecido pelos estudiosos como do barroco tardio. Localizado na Basílica de São João de Latrão, em Roma. Conhecida por Arquibasílica do Santíssimo Salvador. *Não parece que Mateus precise da ajuda de um anjo, pois, porta-se como conhecedor da causa a que foi convocado exercer, abandonando as moedas de Mamom ao chão para servir ao seu Senhor.*



25. São Mateus e o Anjo. Produzido por Pompeo Girolamo Batoni (1708 – 1787). Datação variando entre 1740 e 1743. Óleo sobre tela. Dimensão de 73 cm x 60.5

cm. Sob os cuidados da National Trust Collections, em National Trust Museums, no Reino Unido.



3.2.3 – Cultura Artística do *Amor Vitorioso*

Os homens são anjos nascidos sem asas, é o que há de mais bonito, nascer sem asas e fazê-las crescer.

(José Saramago)

1. Cupido encordoando seu arco. Estátua do século II d. C. Esculpida após Lísipo. Mede cerca de 123 cm de tamanho. Está presente nos Museus Capitolinos, em Roma.



2. Cupido de olhos vendados. Por volta de 1452. Pintura de Cupido de autoria de Piero della Francesca. Datação variando entre 1452-1466. Afresco presente na Basílica de São Francisco, em Arezzo, Itália.



3. Cupido em uma paisagem produzido por artista conhecido por O Sodoma (1477–1549). Por volta de 1510. Em óleo sobre tela. Dimensões: Altura de 68 cm e Largura de 129 centímetros. Cativo no Hermitage Museum, São Petersburgo, Rússia.



4. Pormenor para o “Ignuto”, na Capela Sistina, por Michelangelo Buonarroti (1475-1564). Produzido entre cerca de 1508 e 1512.



5. Amor Sagrado e Profano, 1514. Ticiano (1490-1576). Galleria Borghese, em Roma, Itália. Observamos o cupido ao centro da imagem. Ele pega um pouco de água da fonte. Há a presença de duas representações de Vênus.



6. Vênus, Cupido e Sátiro, por Agnolo Bronzino. Produzido entre 1553-1554.



7. Vênus, Adônis e Cupido. Por volta de 1595. Por Annibale Carracci. Atualmente, localizado no Museo del Prado, em Madri, Espanha. O cupido tem corpo pueril. Formação musculoesquelética de uma criança; ventre avantajado comprova isto.



8. Omnia Vincit Amor, cerca de 1612. Werner van den Valckert. Cupido não é representado como portador e exemplo de beleza.



9. Anjinho com Lira. Atribuído a Aert Mijtens (1541–1602), também conhecido como Rinaldo Fiammingo. Provavelmente, completado no ano de sua morte, em 1602. Óleo Sobre tela, medindo entre 132 cm X 91 cm.



10. Amor Sagrado versus Amor Profano (1602-1603). Por Giovanni Baglione (1566–1643). Técnica Óleo sobre tela. Dimensões: Altura 240 cm e Largura 143 cm. Galleria Nazionale d'Arte Antica, Roma, Itália.



11. Veamos uma iconografia muito interessante de um artista caravaggista chamado Bartolomeo Manfredi (1582–1622), ou seja, de um artista que seguia a linha

estética de Caravaggio. O cupido é brutalmente açoitado por um homem e defendido com vigor por uma mulher, provavelmente, Vênus. Pintura produzida entre 1605 e 1610. Cativo em Instituto de Arte de Chicago, EUA. A tela se chama "Castigo do Cupido" e é nítida a desmitologização desta representação do Cupido após *Amor Vitorioso* de Caravaggio.



12. Castigo do Cupido. Pelo artista Pasquale Ottino (1578–1630).



13. Omnia Vincit Amor. Datação incerta, estudiosos variam entre 1620 e 1625. Pintado por artista caravaggista conhecido por Master of the Gambler ou, em italiano, Maestro dei Giocatori. Em português, Mestre dos Jogadores. *Este pintor foi produtivo*

em Roma, principalmente, durante as décadas de 1620 e 1630 do século XVII, e recebeu muita influência de Caravaggio. Óleo sobre tela. Mede por volta de 160 cm por 120 cm. Segundo dados, esta pintura é de propriedade de uma Coleção Particular.



14. Vênus penteando o cabelo de Cupido. Produzido em cerca de 1630, por Giovanni da San Giovanni (1592-1636).



15. Omnia Vincit Amor, 1662. Pintado por Elisabetta Sirani (Bologna, 1638-1665). Dimensões aproximadas de 83.7 cm x 68.6 cm.



Com marca d'água de site eletrônico NiceArtGallery.

16. Omnia vincit Amor, em cerca de 1680. Produzido por Marcantonio Franceschini (1648-1729). Óleo sobre tela. Tamanho do original não encontrado na pesquisa. Réplicas executadas a esmo pelo mundo.



Com marca d'água de site eletrônico WikiGallery

17. A Educação de Cupido, 1742. Pintado por François Boucher. O Cupido encontra-se bem disciplinado, ainda sem os arcos da vaidade e do orgulho.



18. Vênus repreendendo Cupido para que aprenda a lançar setas. Produzido pelo artista Joshua Reynolds. Obra finalizada em 1771. Em estilo Rococó, em óleo sobre tela, nas seguintes dimensões: 101.2 cm x 97.2 cm. Atualmente no The Iveagh Bequest, Kenwood House, Londres, Reino Unido.



4- O homem Caravaggio e a expressão do *São Mateus e o Anjo*: Durand e o Imaginário

Iniciamos este capítulo com uma das definições de Gilbert Durand (2012, p. 18) sobre o Imaginário, como sendo “*o conjunto das imagens e relações de imagens que constitui o capital pensado do homo sapiens – aparece-nos como o grande denominador fundamental onde se vêm encontrar todas as criações do pensamento humano*”.

Para o estudo a seguir, utilizamos como base considerações sobre o pensamento de Gilbert Durand. Para a esquematização do capítulo, foi-nos útil o artigo de Ana Paula Cavalcanti (2011), *Dominando os conceitos básicos da Teoria das estruturas antropológicas do imaginário de Gilbert Durand*.

O conceito de *schème* de Gilbert Durand nos faz perceber a intenção da expressão artística que Caravaggio teve ao imaginar a cena do apóstolo Mateus ao escrever o Evangelho e sendo inspirado por um anjo. Segundo Durand, através do texto de Cavalcanti (2011, p. 10), os *Schème* seriam a junção da intenção gestualística com as representações simbólicas, responsáveis pelas imagens de caráter coletivo. O *schème* trata das imagens inconscientes, primordiais e de certas experiências.

Sendo assim, os *schème* aproximam-se como ramificação daquilo que entendemos como Cultura Artística, sendo esta muito relacionada às imagens inconscientes e conscientes naturalmente imantadas na bagagem de experiências imagéticas que um artista carrega antes mesmo de expressar sua arte. Portanto, Caravaggio seguiria uma linha de expressão da arte já anteriormente trazida socialmente pela Cultura Artística, porém, sem fugir do que em sua cabeça naturalmente já havia sido inculcado no Imaginário.

O *schème* tem uma fundamental e estreita relação com as emoções e com as sensações de um indivíduo. Assim, embora Caravaggio tenha pintado muitas outras telas, inclusive outras duas pinturas sobre o apóstolo Mateus para a mesma Capela Contarelli (a chamada Série de Mateus), representar através de sua expressão artística o momento em que o Santo, tomado pelo dom divino e inspirado por um mensageiro angelical, escreveu letra por letra a Sagrada Escritura evoca uma imagem coletiva já arraigada na Cultura Artística até aquele momento. Há uma intencionalidade objetiva e

subjetiva trazida pela formação que o artista recebera e uma intenção particular de Caravaggio para deliberar a ação de sua emoção.

Citando Durand, Cavalcanti (2011, p. 11) refere que as imagens, entre outras coisas, doam sentido às experiências das pessoas, ou seja, as imagens falam sobre nossas experiências. Com esta premissa, podemos nos questionar: como Caravaggio imaginou a *Inspiração de São Mateus* antes de expressá-la? Ora, para Durand, entender como a imaginação acontece trata-se do “Imaginário”. Desta maneira, “*Por detrás das formas estruturadas, que são estruturas extintas ou arrefecidas, transparecem, fundamentalmente, as estruturas profundas que são, [sic] como Bachelard ou Jung já sabiam, arquétipos dinâmicos, “sujeitos “criadores”. [Perante o] mandamento de Bachelard: “A imagem só pode ser estudada pela imagem”.* Na concepção de Durand (2002, p. 15-19), “*O imaginário é esta encruzilhada antropológica que permite esclarecer um determinado aspecto de uma determinada ciência humana [a História] por um outro aspecto de uma outra”.*

Quanto ao nosso objeto de estudo, pensamos o Imaginário implícito nos reflexos originários da expressão artística Caravaggista, consideração importante por tomar de Gilbert Durand as divisões de *Schème*, quais sejam: *Schème* da verticalização ascendente ou *Schème* da divisão, *Schème* da deglutição e *Schème* da copulação. Ressalvamos que o Imaginário não é obrigatoriamente espiritual, religioso, por isso, a análise de Durand para este trabalho tenta ir além, como forma de dar expansão às análises realizadas anteriormente. Para tanto, nos deteremos mais à frente em questionar o que seria este Religioso para o imaginário.

Para o *schème* de verticalização ascendente ou *Schème* da divisão, considerando a necessidade de nós humanos “[organizarmos] (simbolicamente) o mundo espiritual como para cima, elevado, situado no alto – e, portanto, superior, melhor. O que está abaixo dos pés ou da vista, em contrapartida, será inferior, subjugado, rebaixado [...]” (DURAND, 2011, p. 12), nos faz compreender que o que é divino vem do alto, como o Anjo II, que mesmo sobressaindo em penumbra mantém-se ascendente e glorioso. O mesmo ocorre para o Anjo I, um pouco mais alto e posto ao lado de Mateus, destacando-se pela luminosidade em todo o seu corpo, revelando sua estirpe divina e mergulhada em luz.

Em contraste a isto, o olhar do observador, de baixo para cima, encontra, primeiramente, no Mateus I, suas pernas cruzadas e seus pés calejados e, no Mateus II, de maneira mais sutil, o olhar do espectador eleva-se de baixo em sentido ao Anjo no

topo, ou seja, das pernas e pés à mostra do apóstolo (equilibrando-se de modo despojado num banco preste a tombar) em direção ao anjo. Quanto a essa análise do Schème da divisão para as expressões artísticas, estabelecemos no imo do ser uma representação do mundo mental para o mundo terreno, e vice versa, de modo que o deliberar da ação artística na História da Arte parte de que “os seres humanos [percebem] o mundo à sua volta como organizado em opostos” (CAVALCANTI, 2011, p. 13).

Particularmente, nas duas versões da *Inspiração de São Mateus*, Caravaggio segue com nitidez o desejo de equilibrar os opostos: do lado esquerdo, o terreno e mundano Mateus, ainda aspirante ao Reino dos Céus. E o do lado direito, a figura angelical e transcendente, o Enviado de Deus à Terra. Ao expressar isso, Caravaggio não somente trabalhou com os opostos alto e baixo, mas, principalmente, em representações do feminino e do masculino, o Yin e o Yang, a dualidade animus e anima tratada, notadamente, por Gustav Jung.

Existe uma constância estética tanto na simbiose de Mateus e o Anjo I como na separação de São Mateus e o Anjo II, ou seja, a presença dos dois corpos, unidos em I e separados em II, revela não somente um domínio técnico do artista em ocupar o espaço da tela, mas também sua sensibilidade em equilibrar antagonismos, peças pictóricas díspares, em sutil união o profano e o sagrado, o divino e o mundano.

No Schème da deglutição, como sendo aquilo que “sinaliza para a descida das coisas do mundo e dos fatos em torno: descida interior, aprofundamento do conhecimento. Aconchego, intimidade. O Schème da deglutição desperta imagens maternas, de proteção, consolo, aceitação, transmutação e magia” (CAVALCANTI, 2011, p. 13). O reflexo da expressão artística de Caravaggio ganha uma profundidade velada, como algo que precisa ser revelado ao público. A deglutição dá-se na penumbra. Portanto, o isolamento do apóstolo Mateus para escrever é imaginado pelos espectadores como algo natural ao ato divino da escrita do livro sagrado do Novo Testamento. Isto é premente na cosmogonia católica tridentina.

No primeiro quadro, a penumbra revela, na claridade da cena, um Mateus envolvido pela compaixão e paciência do Anjo. Tanto o Anjo como o Santo rememoram e revivem a experiência dos dias em que “o Verbo se fez Carne”. O produto desse mister são as palavras, o Logos, escrito letra por letra em hebraico, num livro apoiado às pernas de Mateus. Jesus é representado nos Evangelhos como encarnação do Logos de Deus, ou seja, o Verbo de Deus que se fez homem, daí a expressão “Filho do

Homem”. A deglutição da vida do Cristo é de difícil acesso para a humanidade de Mateus, que precisa da ajuda íntima de um Anjo sensualizado, porém, sábio. Observa-se um avesso aos Anjos do Velho Testamento, ângelus (do grego, áγγελος, mensageiro) mais severos e ríspidos, e um *retorno ao mito* do Anjo-cupido. Ora, este mesmo sofrimento dos apóstolos e discípulos cristãos para registrar textos epistolares é transmitido pela tradição cristã e explicado como etapa necessária à transcendência dos principais personagens do cristianismo primitivo e da hagiografia católica. Observemos Imaginário artístico posterior a Caravaggio (porém, contemporâneo a este), que represente personagens angélicos mais severos contra seus algozes, como é o caso da pintura *Miguel Arcanjo*, de Guido Reni (1575–1642), em cerca de 1636, abaixo:



Observamos na pintura acima que as asas de São Miguel Arcanjo são de penas negras, igual ao *Anjo II*.

Na segunda versão do São Mateus, não obstante o distanciamento entre os personagens sacros, a penumbra necessária à deglutição cria uma atmosfera de complacência de Mateus ao objetivo da escrita do Evangelho. O ambiente é propício para a acolhida do sublime mistério do Evangelho, criando uma sincronia entre apóstolo e anjo, marcada pela tensão da responsabilidade e seriedade diante do labor de decifrar dos Céus a mensagem que deveria ser entregue aos homens, na Terra.

No Schème da copulação, percebemos o ritmo, o movimento, a contínua interação entre os personagens das duas telas. Como nos diz Ana Paula Cavalcanti, o schème da copulação “são os ciclos, os fenômenos que se repetem, e pedem atitudes

condizentes. O controle se manifesta na repetição, na possibilidade de prever o rumo dos fatos, que retornam ao seu ponto de origem. Correlaciona-se com o meio ambiente e social dos indivíduos, e por isso sua expressão varia em cada cultura” (2011, p. 14).

É evidente que a introdução do “movimento” na Cultura Artística ganhou notoriedade desde os primórdios do Renascimento, não somente nas artes como nas ciências. Lembremo-nos dos notáveis instrumentos de medição e averiguação de distâncias, movimentos orbitais, aparelhos diversos e da revolução heliocêntrica de Galileu Galilei quando afirmou perante o tribunal que o condenava “*Eppur si muove!*, *Contudo, ela se move*”. No entanto, na expressão barroca de Caravaggio esse movimento é pictórico, é um movimento do que está parado na tela, e além de racionalizado tecnicamente como no Renascimento, ganha emoção extrema, antropocêntrica e responde ao espectador com um produto dramático e aparentemente contraditório, *parado, porém, se move!*

Emoção e sentimentos tão vívidos como os modelos utilizados para a pintura, tão reais quanto um corpo visto a olho nu com suas imperfeições, sua dor e sofrimento, graça e sutileza. Tanto na versão I como na II, o Schème da cópula é expresso por Caravaggio como reflexo fundamental, afinal, existe um tratado moral entre Mateus e o Anjo, uma ética de trabalho conjunto, atendendo à hierarquia celestial, mas com respeito à interação que se fazia necessária, um relacionamento que deveria ser profícuo.

Diante do entendido por schème da copulação, embora parados, os personagens não estão fixos, dinamizam-se um com o outro e também com o espectador. É de se esperar que a qualquer momento esses personagens se mexam, movimentem seus corpos, testa, boca, cabeça, braços e pernas, que Mateus em júbilo comece a escrever rapidamente e o Anjo a balbuciar louvores e hosanas, que o cenário se encha de brumas num instante e venha a clarear depois, em esplendor de luminosidade. Entretanto, isso não irá acontecer. Estamos diante de uma pintura, produto estático. Desta forma, a cena permanece a mesma, intacta, muito embora esteja eternamente em movimento. Mateus sempre a escrever e o Anjo sempre a inspirar!

4.1 - Partindo dos schèmes para o arquétipo.

Conforme proposição de Durand, ele compreende o arquétipo como a substantificação dos schèmes, ou seja, “Imagens primordiais, mais profundas, de caráter coletivo e inato (elas não são construídas, como é o caso dos símbolos. São espontâneas e incontroladas). [...] Ponto de junção entre o imaginário e os processos racionais” (2011, p. 15).

Na análise dos schèmes acima, supomos a priori, uma expressão inconsciente de Caravaggio, sem dúvida, dotada de reflexos psíquicos e biológicos do mesmo, somados a isso, as conjunturas sociais, religiosas e culturais que o cercavam. Substantivar os schèmes obtidos com este método nos fez encontrar arquétipos recebidos por Caravaggio para a representação das duas telas da *Inspiração*.

A noção de arquétipo também se embasa no pensamento de Jung. Segundo Joanna de Ângelis (1997, p. 95-96),

Jung utilizou-se do pensamento platônico para referir-se a imagens universais, que são preexistentes no ser – ou que procedem do primeiro ser – desde os tempos imemoriais. Permanecem esses símbolos no Inconsciente humano, independentemente de quaisquer outras construções psicológicas, **dando-lhe semelhança e até uniformidade de experiência**, tornando-se uma representação que perdura imaginativamente. Tais imagens são comuns a todos os povos e características da espécie humana desde os primórdios, que surgem espontaneamente e têm várias configurações nos mitos e símbolos de todas as culturas. (grifo nosso).

A lógica de entender os arquétipos tanto como manifestação de imagens anteriores ao ser tanto como ponto de junção entre o imaginário e os processos racionais nos leva a entender como as partes elencadas e analisadas pela decupagem do método de Ginzburg e Panofski são aprofundadas com Durand para o entendimento do todo, complexificação e problematização da *Inspiração de São Mateus*. No entanto, a análise realizada pelos estudiosos sobre a existência de ideias inatas e de imagens inatas é uma contenda ainda em discussão, como é o caso do posicionamento de Carl Gustav Jung ao tratar sobre o valor intrínseco ao homem da religiosidade.

Utilizando-se deste esquema de Durand, o Santo e o Anjo seriam imagens que geram ideias que se enquadram no schème da verticalização. As imagens de carinho e intimidade entre o Mateus e o Anjo I e o vazio escuro do distanciamento entre Mateus e

o Anjo II geram ideias de assimilação e inclusão. Ambas compõem um ambiente de egrégora celestial, que vai se encaixar no schème da deglutição. O livro, a pena, a escrita e a atividade de braços e pernas dos personagens conclamam uma atividade, um processo mental e emotivo que diz respeito ao schème da copulação. Para Cavalcanti (2001, p. 16):

Durand considera que o schème experimenta a influência do seu meio ambiente além das investidas do meio social onde está se manifestando, e isto provoca mudanças nas nuances do arquétipo correspondente. [...] Para Durand, os reflexos dominantes e as representações são a base da figuração simbólica, da formação das imagens (e não o arquétipo). **São as determinantes biopsíquicas que iniciam e dirigem o processo da imaginação. O arquétipo ocorre em fase posterior.** Daí o nome da sua teoria, que explicita as suas bases epistemológicas: — estruturas antropológicas do imaginário — um processo estruturante do ser humano, de base antropológica (e, portanto, também biológica e psíquica), movido pelo processo de formação e interpretação de imagens. (grifo nosso).

O pensamento de Durand compreende como Caravaggio criou suas duas pinturas do *São Mateus e o Anjo* diferentes uma da outra, todavia, invocadoras de uma mesma epifania enigmática e de ascese, isto é, há algo acima da dimensão física que se resolve no plano espiritual. Ao mesmo tempo, as duas obras pretendem a crença irrestrita dos espectadores cristãos, fiéis católicos, sobre o momento de inspiração angelical e escrita do Evangelho por Mateus.

Os signos elencados nesta análise são o livro, o Verbo, as mãos do apóstolo, a presença do enviado angelical de Deus e o próprio Mateus, mas, há a dimensão simbólica para além dos signos, aquilo que não é explicável pelo simples enumerar dos componentes sígnicos das duas pinturas, ou seja, aquilo que se depreende do imaginário coletivo: o grande momento de transcrição dos ensinamentos e realizações do Cristo. O momento em que o publicano Mateus, carregado de glória e inspirado pelo anjo do Senhor, pegou da pena para escrever o Evangelho de Jesus.



Para o conceito de *não-dito* de Michael de Certeau analisado anteriormente, como sendo a presença de um algo inexplicável e intangível na escrita da história, é coerente com o lapso interpretativo dado à ausência de compreensão sobre a dimensão simbólica quando da interpretação do Imaginário. Para Certeau (2010, p. 70-71):

Em história, é abstrata toda “doutrina” que recalca sua relação com a sociedade. Ela nega aquilo em função de que se elabora. Sofre, então, os efeitos de distorção devidos à eliminação daquilo que situa de fato, sem que ela o diga ou o saiba: o poder que tem sua lógica; o lugar que sustenta e “mantém” uma disciplina no seu desdobramento em obras sucessivas, etc. O discurso “científico” que *não fala* de sua relação com o corpo social é, precisamente, o objeto da história. Não se poderia tratar dela sem questionar o próprio discurso historiográfico. (grifo do autor)

A imagem, embora aparentemente nítida numa interpretação a priori, qual seja, o apóstolo Mateus escreve o Evangelho sob inspiração angélica, guarda em mistério à carga simbólica e nos faz questionar sobre a valoração que esse fato possui, tanto em *distorções e negações* quanto em *manutenção e lógica*, para o discurso historiográfico.

Supondo advir do Imaginário coletivo cristão e da interpretação individual do observador cristão, fosse ele do clero ou do povo, a leitura aproximada seria: o momento áureo da escrita do Evangelho por São Mateus, publicano escolhido por Cristo para segui-lo, que figurou entre os doze apóstolos, glorificou ao Senhor e, depois de Sua

Ressurreição, trabalhou como disseminador do cristianismo escrevendo a trajetória do Filho Unigênito de Deus quando de sua encarnação na Terra.

É provável que Caravaggio fosse ciente da interpretação mítica dada às histórias no entorno do messianato do Cristo e da expansão do incipiente cristianismo pelos apóstolos, depois da ascensão do Cristo aos céus, até o raiar da Idade Moderna, no início do século XVII.

No entanto, embora pareça claro que Caravaggio tenha ido contra a mitificação de um São Mateus culto e rico na primeira versão da *Inspiração*, parece-nos que ele queria mostrar um Mateus neófito e humilde depois de converter-se à doutrina do Cristo, muito embora, ainda fulgure necessitado da ajuda divina para poder escrever com palavras humanas o *Verbo do Filho de Deus*. Há uma desmitologização e uma mudança de arquétipo da versão I para a versão II.

Para a versão I, tamanha é a dificuldade de Mateus I, que sua face é consumida pela dor, corroída pelo tempo e terrificada pela angústia. Caravaggio deu preponderância a uma imagem “inferior” de Mateus como advindo dos de baixo, muito embora, este Mateus seja mais condizente com o *humilitas* necessário para a missão evangélica, um campo de discussão e de discurso diferente do encontrado em *São Mateus e o Anjo II*.

Na segunda versão, Caravaggio reforça um Mateus *nobiliárquico*, adornando-o com vestimenta de tecidos finos, dotando-o de inteligência e da autoridade judaica que lhe era própria para guiar a pena e escrever o Evangelho, não obstante, permaneça Mateus descalço, calvo, fragilizado e ainda dependente da inspiração angelical. Mateus volta-se para trás com um olhar surpreendido pela aparição do Anjo II e este movimento quase o faz cair do banco em falso.

Este seria um debate produtivo: a subjugação de Mateus ao Anjo permanece a mesma nas duas telas. Nesse sentido, a análise exarada de que as duas pinturas são díspares, perde o sentido e poderíamos dizer que Caravaggio fez mais do mesmo. Seria “fazer mais do mesmo” a resposta de Caravaggio aos encomendadores do clero da Igreja de São Luís dos Franceses. Para isso, os estudiosos poderiam chamar de mudança arquetipal ou aplicar o conceito de “trânsito” antropológico.

Fato é que a segunda versão da *Inspiração* permanece misteriosa, dado o distanciamento dos dois personagens e a perspectiva do observador (de baixo para cima) que, como a versão primeira, corrobora com a posição de *humildade* que o apóstolo do

Cristo deveria seguir. A expressão do *humilitas* em Mateus II também reforça uma identificação com a *humanidade*, no sentido de vindo do povo.

Essa questão do *humilitas* deve estar presente em uma análise religiosa aprofundada diante da Cultura Artística, principalmente após as discussões trazidas com as pinturas de São Mateus anteriores a de Caravaggio (subtópico 3.2.1).

Isso é deveras muito importante, tanto que o próprio relato do Evangelho Segundo Mateus, com respostas simples e diretas, enredo embasado e sem margem de equívocos quanto às premonições do judaísmo à vinda do Messias, corrobora concomitantemente com a justificação de o Cristo estar respaldado pela tradição do povo escolhido de Deus, o povo judeu, o hebraico e a quebra dos laços tradicionais judaicos pelo advento do Messias, levando também aos povos gentios a redenção.

Segundo Harrington (2001, p. 11), “A ligação com o judeu Jesus possibilita a participação no povo de Deus até para os que não são judeus de nascimento”. Aplicando para as telas, observamos que o publicano Mateus é uma figura do povo nas duas versões, muito embora, na primeira versão Caravaggio tenha o colocado numa posição de camponês aprendiz das letras hebraicas e na segunda versão Mateus esteja aureolado, sábio e greco-romano.

Mateus I e II mantém em comum o custo de viver sob a lide cristã: a dor e o sofrimento de carregar sua cruz, a cruz da paixão, a dor do martírio que está por vir, as penalidades do “jugo leve” que Jesus menciona nos Evangelhos.

A segunda versão não recebeu críticas oficiais dos membros da Igreja de São Luís dos Franceses, muita embora ainda paire algo de não resolvido, ou de não deflagrado, como é o caso de Mateus ter de olhar para trás para compreender as palavras do Anjo estando prestes a ir para o chão.

Outra característica relevante neste aspecto da análise é a face de Mateus ser de temor, o medo natural que causa a qualquer um encontrar-se com o que não seja carne e osso, mas sim Espírito.

Aqui, já se expõem os arquétipos encarnados nos anjos, com seus respectivos mitos, o temor e profundo respeito é algo presente nas aparições angelicais, como expresso em diversas passagens bíblicas, por exemplo: “Disse-lhe, então, o anjo: Maria, não temas, porque achaste graça diante de Deus” (Lucas 1:30). Vejamos a Cultura Artística para a *Anunciação* a Maria, de Fra Angélico, em cerca de 1437-1446, e a de Leonardo da Vinci, em cerca de 1472, respectivamente, abaixo:



Voltando ao *São Mateus e o Anjo II*, em mesmo sentido, o Anjo II parece ser mais peremptório e mais austero em ditar as palavras. Suas asas são negras, comum a diversas pinturas da época. Revestido da autoridade divina de que se fazia portador, conta nos dedos o que deveria ser exposto no testemunho escrito da trajetória de Jesus, o Messias. Ouve-se a autoridade dele e o vigor da voz que ordena: escreva!

4.2 - A representação de Mateus como homem, mártir e herói

Partindo dali, Jesus viu um homem chamado Mateus, sentado no posto de cobrança, e disse-lhe: “Segue-me!” Ele levantou-se e o seguiu.

(Mateus, 9,9)

Perante a análise das circunstâncias da encomenda, o compromisso assumido por Caravaggio era o de mostrar o momento em que Mateus salvava o Evangelho do Cristo da dependência de um testemunho oral, memória de geração a geração ou mesmo direitos morais consuetudinários. Estudar a mitanálise do São Mateus, tendo como enfoque as representações e a História das Pinturas é o desafio que segue neste tópico.

Na pintura que estudamos, pela ordem de execução, a terceira e última sobre o apóstolo Mateus para a Capela Contarelli, Caravaggio expressa sua visão do apóstolo Mateus sendo inspirado pelo Anjo do Senhor. Com ressalvas ao anacronismo, assim como Mateus, Caravaggio salvaria o Cristo do esquecimento, deixando a marca indelével da pintura para a posteridade. O que de fato aconteceu, mesmo no caso da fotografia da primeira versão.

Uma vez que Mateus está na posição de mensageiro do Evangelho de Jesus, Caravaggio, através de sua expressão artística, deveria “salvar” para a posteridade a História do Cristo com uma representação “fidedigna” do momento em que o publicano Mateus transformaria em palavras sua vivência como apóstolo ao lado de Jesus.

O arquétipo é este: Mateus estaria atrelado à imagem de salvador (assim como o seu Messias) e esta relação é inerente à visão de Mateus como Mártir. Mateus fora um dos escolhidos e viveria sob a injunção de um martírio, uma vez que seguir e praticar os ensinamentos do Cristo era, de fato, um risco de morte iminente à época, dada as perseguições e injúrias sofridas pelos adeptos do Cristo. A perspectiva da universalidade do São Mateus, conforme Joseph Campbell, em *O Poder do Mito*, atravessa o conceito de monomito (a jornada cíclica do herói) que exprime: partida (separação), iniciação e retorno.

Segundo Harrington (2001, p. 31-32), a passagem do Evangelho de Mateus que diz “Quem quiser seguir-me negue a si mesmo, carregue a sua cruz e acompanhe-me” (Mt, 16, 24), mostra que o chamado “segue-me!” era para uma aventura não conhecida; o caminho da provação: se o herói aceitar o chamado precisa enfrentar tarefas e riscos

sozinho ou com uma “ajuda” divina. No pior dos casos, o herói precisa sobreviver a um combate duro, frequentemente com ajuda divina e por mérito durante a trajetória, para obter a aplicação da dádiva. Revela que “O dito sobre tomar a cruz [...] liga o destino dos discípulos ao de Jesus”, ou seja, o sofrimento dos apóstolos já estava previsto e “nos capítulos 8-9 [os discípulos] são advertidos [por Jesus] de que o discipulado também envolve participação na cruz”.

Há uma composição dúplice do Imaginário neste trabalho. Há uma configuração confluyente do imaginário de Mateus evangelista com o barroco em batalha contra a desmitologização e com o próprio Caravaggio em luta “com o mundo” estabelecido, oficial, moral e filosófico. Caravaggio viu em Mateus a sua própria intenção imaginária de combater os valores instituídos. Caravaggio usa Mateus I contra o clero, contra o “mundo oficial” e se submete a este mesmo mundo no Mateus II. Há uma luta interna em Caravaggio entre estes dois imaginários.

Há uma luta social entre grupos diferentes para usar *Mateus* a seu favor. O artista representa os arroubos de um barroco livre e, paradoxalmente, sensual, contra a sensualidade reprimida de um clero reformado (Reforma Católica) e reformador, que pretende moralizar o mundo no caminho da reforma e da vigia policialesca às imagens. Caravaggio é parte da resistência da imagem contra a desmitologização. Isso fica bem mais evidente quando do resgate do mito do cupido, em retorno ao mito, no *Amor Vitorioso*.

Mateus, como mártir, destina à posteridade uma imagem de abnegação perante as imperfeições mundanas e os pecados do homem, tais características estão no que chamamos de “cosmogonia mundana”. No entanto, o Mateus I e II de Caravaggio transcende ao mundo, muito embora, este homem Mateus necessite do mundo para expiar-se.

Em outras palavras, por expressar um Mateus subjugado e submisso, Caravaggio não necessariamente mostra um apóstolo humilhado, na verdade, exalta um mártir liberto de si mesmo e triunfante sob as agruras do mundo. Porém, que imaginário é esse de mártir liberto? É o que procuramos saber, justamente porque a imagem-mito leva o homem para perto de Deus. A imagem estimula o homem a ficar perto e a alcançar a Deus. Essa é a visão da Igreja Católica na conjuntura abordada. A imagem é catequética e convertedora de almas! Concluimos que o mártir é liberto por estar perto de Deus, e é esse o imaginário específico para a pintura de um ícone cristão.

Lembremos que a tela da *Inspiração de São Mateus* localiza-se entre as duas outras pinturas em homenagem ao Santo, *O chamamento de São Mateus* e *O martírio de São Mateus*. Logo, a posição do Mateus I e II da *Inspiração* traz naturalmente à tona o status de Mateus já ratificado pelo tempo religioso de *escolhido* e de *mártir*, aquele que foi eleito e depois chamado, que seguiu ao chamado e que se martirizou pela causa do chamamento. Relembramos as duas pinturas que acompanham *São Mateus e o anjo* no ciclo de Mateus da Capela Contarelli:





Com a análise acima, concordaríamos com Joseph Campbell sobre a concepção do “herói” em *O Herói de Mil Faces* (1992) aquele que se desprende da couraça dos instintos, imperfeições e limitações humanas para ascender como modelo de desapego e zênite espiritual. A posição de Mateus, como apóstolo e como evangelista, além daquela mais difundida e já arraigada – publicano, judeu, rico e culto - escolhido por Cristo para segui-lo, é a posição do homem que deixa à civilização ocidental um legado maior do que aquilo que escreveu, o legado sobre o Cristo, o Filho Unigênito de Deus.

Logo, Mateus, arrependido do pecado da usura por ser cobrador de impostos, submisso aos desígnios divinos e abnegado em abandonar a tudo para seguir seu Mestre, é digno de receber uma inspiração angelical que o guiará no ato da escrita do *Logos de Deus*. Tal arrependimento gera heroísmo. Como diz Joseph Campbell (1992, p. 76), “*Todos os heróis se sacrificaram*”; “*Não há recompensa sem renúncia, sem um preço*”; “*[Há a necessidade de] perder a si mesmo, entregar-se a outro, isso como prova [redentora]*”.

O mito do *retorno do herói* também envolve a transformação de consciência do iniciado, e isso se dá por intermédio das provas, testes e revelações iluminadoras recebidas por este herói. O preço da escrita do Evangelho e pregação dos ensinamentos

do Cristo foi para Mateus, assim como para muitos, a morte. Caravaggio representou muito bem o sofrimento de Mateus quando da pintura do “*O Martírio de São Mateus*”, pintura esta que tinha todos os motivos para exprimir-se de modo mais violento e doloroso do que “*O chamamento de São Mateus*”, que é de temática mais poética.

E que relação teceríamos das duas últimas pinturas com as duas versões do *São Mateus e o Anjo*? Ora, a escrita do Evangelho por Mateus é uma etapa da *Iluminação* que se dá quando da *Revelação* das palavras divinas, do Logos de Deus. Assim, as três pinturas complementam-se em sequência, primeiro *A vocação de São Mateus*; segundo, *São Mateus e o Anjo*, e, por último, *O martírio de São Mateus*. Desta forma, assim como Jesus necessitou encarnar, as palavras necessitavam ser escritas à sangue, isso exigia a mesma carga de dor e o sofrimento por Mateus e fazia parte da expiação do mártir. Principalmente, se pensarmos que, para Durand (2009, p. 10), “a revalorização do Imaginário é inseparável da faculdade da imaginação simbólica” (Do artigo *Gilbert Durand e a pedagogia do imaginário*).

Esta imaginação simbólica é atrelada à Igreja Católica e é por ela reproduzida e dinamizada por instrumentos de poder e do poder religioso; assim, nos deparamos com a cosmogonia cristã. Devemos problematizar a Igreja Católica, e, em particular o tempo da Igreja de São Luís dos Franceses, em Roma.

Entre 1601 e 1602, anos da pintura para a Capela Contarelli, o ápice (“o olho do furacão”) das Reformas católica e protestante (hoje em dia, dizemos a Reforma como uma só) e do Renascimento já haviam passado e vivia-se muito mais das consequências destas. É de se observar que esta Igreja Católica estava muito dividida.

Perante esta complexidade, incide o ato clerical de solicitar a um artista que faça uma determinada obra sobre um tema já recorrente: a vida de um Santo. Para Gilbert Durand, o conceito de “recapitulação” não nos dá o esperável, nos dá uma frustração de expectativas. Recapitular o mito de escrita do Evangelho sob inspiração divina deixaria os encomendadores, quase sempre, insatisfeitos. Vimos a frustração das expectativas do clero quanto ao *São Mateus e o Anjo I*, a insatisfação advinha de um mito-imagem que pretendia ser resgatado pela obsessão da repetição da reprodução fiel da cena cristã.

A Igreja de São Luís dos Franceses era uma Igreja periférica em Roma, em comparado com outras de maior importância. No entanto, quando uma parcela do clero católico se reúne em torno de um artista do Barroco, e o escolhe como o mais adequado e opina sobre como este artista deve fazer sua obra, esta Igreja, abarcada pela Santa Sé, reflete um inconformismo entre Reforma e Renascimento. A posteriori, significa

também que este artista tem um poder peculiar naquele meio, que ele tem importância, que o clero sabe de seu potencial e que o que ele vai expressar é o mais vantajoso e, até mesmo, lucrativo.

Nestes termos, Mateus I e Mateus II estão transmitindo este embate presente na hegemonia, mas também no mito. Uma iconografia religiosa que deveria estampar: “nós somos pobres, polidos, simples e não temos nada desses ganhos excessivos que o Protestantismo nos acusa”. Pobreza e humildade não significam que não haja luta e heroísmo. A recusa do *São Mateus e o Anjo I* pode ser lida como um inconformismo da Igreja em recapitular suas obsessões. É uma atitude de insegurança e dúvida diante de um Mateus e o Anjo incrivelmente nítidos, simples e abnegados. Sobre o duvidoso, cabe provocar: seria também uma intolerância religiosa dos próprios religiosos clericais à versão da crença de Caravaggio num *Mateus I* como fora pintado, simples e do povo. Não confirmamos tal posição e isto figura para nós no intangível da *operação historiográfica*.

O *Mateus II* deveria ser a resposta à inquietação do clero. Lá está um homem que tem todo um aparato intelectual e é capaz de entender um Anjo enquanto quase cai do tamborete!

Entretanto, diferente de *Mateus I*, é um homem dúbio: empobrecido, mas com signos de poder, descalço, mas adornado de auréola. Precisamos admitir para as duas pinturas que o símbolo é dúbio e que a imagem é dúbia, e que em alguns momentos deste estudo as análises sobre a versão I se invertem para a versão II. Assim, há uma composição dúplice do imaginário que necessita ser explorada.

Partir desta simbiose para a análise das duas pinturas é muito importante, pois negamos um estudo meramente comparativo entre as duas telas. Assim, para o Imaginário, Caravaggio está apenas expressando um determinado imaginário específico, parte do capital pensado imemorial da humanidade. Esse dado é problematizado: a Igreja, ao abolir a versão I, reivindicou para si as duas dignidades, “somos humildes e temos nossa sabedoria”, ou seja, é o clero estabelecendo seu domínio na História Moderna. Corroborar com a análise de que a dominação da história do clero não ficou restrita ao medievo, ganhando na Idade Moderna estruturação hegemônica e fortalecimento. Este *São Mateus e o Anjo* deveria estar pronto para responder a isto.

A probabilidade do mito da escrita do Evangelho pelo próprio Mateus deve ser tratada com cuidado. Para o mito evocado com características premonitórias pelo Livro de Ezequiel no Velho Testamento, esse Mateus é um homem, uma vez que, segundo o

filósofo, educador e teólogo Huberto Rohden (2006, p. 21), “pondo em correlação com os evangelistas a grandiosa visão de Ezequiel sobre os quatro seres vivos, atribui-se a São Mateus o símbolo do homem, a São Marcos o do leão, a São Lucas o do Touro e a São João o da águia”. Qual mito ou simbologia está por trás de Mateus ser representado como homem? A nível de Imaginário, o símbolo de Mateus como homem é expresso por Caravaggio em concordância com a Cultura Histórica de Mateus tanto na primeira como na segunda versão, revelando atuação similar do *Mateus I e II* na revalorização do Imaginário que criou e desencadeou o símbolo e o mito de uma anunciação angelical a Mateus, o publicano judeu, o homem que se tornou apóstolo de Cristo e Santo.

Como já fora dito, para Joseph Campbell, o “herói” caracteriza-se por três etapas rumo a sua busca: Partida (a separação), Realização (a descida, a penetração no mistério) e Regresso (retorno a viver de outra forma, não mais como antigamente). Outra visão do ciclo de Mateus como herói seria: *Partida* de Mateus é quando da morte de Jesus e a dispersão dos apóstolos rumo à pregação, como havia previsto Jesus, segundo os Evangelhos. A *Realização* foi todo o ministério de Mateus após a ressurreição de Cristo, tendo como ápice o momento de escrita do Evangelho. E o *Regresso* é a imolação de São Mateus, seu martírio e morte, como *Regresso* ao Pai Celestial e redenção à direita de Jesus, onde estarão sentados os *escolhidos*.

Podemos também interpretar da seguinte maneira, como o método adotado pelo clero para a Capela Contarelli: a *partida* seria quando de *O Chamamento de São Mateus*, a *realização* quando da escrita do Evangelho em *São Mateus e o Anjo*, e o regresso quando do *Martírio de São Mateus*.

Para Campbell, o artista “herói” deve resistir às exigências impessoais do sistema. Parece-nos que Caravaggio, “gênio atormentado”, dota os dois Mateus de uma resistência aos ditames clericais.

Os dois Mateus, embora distintos, representam a simplicidade cristã. Caravaggio dá a Mateus a dor e o sofrimento que ele necessitava carregar. Tanto o clero como os fiéis tinham de antemão na simbologia e imaginário um Mateus homem que renascera para a vida nova em Cristo e se tornou Santo. Mateus, miticamente, é representante do símbolo do *homem* e ao subjugar-se ao que a ele era superior é que triunfaria ao mundo.

5 – A pintura como *representação* e o *corpo* que fala: pinceladas delineiam os corpos de Mateus, do Anjo e do Cupido

O último capítulo de nosso trabalho transita perante a discussão sobre a *representação* nas pinturas, e a existência de abordagens diferentes, imanentes à produção destas imagens. Ou seja, há na imagem um significante e um significado, existe uma narração que se comunica por intermédio de uma imagem, bem como um enredo, personagens (e seus corpos), cenários, objetos, intenção, função, local de destino, encomendador e destinatários. O objetivo é o de discutir um pouco mais o conceito de *representação*, relacionando o corpo dos personagens (Mateus, Anjos e Anjo Cupido) com a moral dos corpos do início do XVII.

Detivemo-nos sobre o *corpo* como forma de expressão da abordagem da *representação* do pintor e da Cultura Artística que influenciava Caravaggio. É o espaço de discussão sobre o conceito de *mimese*, para além da dimensão do simbólico, no sentido dado por Gebauer e Wulf (2004, p. 10) de que a *mimese* é “[...] o símbolo, arbitrado socialmente, e carregando a própria memória social, é a matéria-prima da criação dos códigos miméticos, [a mimese vai além] de uma repetição maquínica de gestos, hábitos e valores, mas de um comportamento aprendido e prenhe de significados comuns”.

Assim, *São Mateus e o Anjo* e *Amor Vitorioso* são analisados em seus símbolos, já elencados nos capítulos anteriores, como resgatadores de uma memória sociocultural já existente, dando-se como espelho de comportamentos e significados arraigados na *memória* histórica, notadamente, repetidos e utilizados várias outras vezes na Cultura Artística de que se aproximam em enredo e estética, caso das configurações cristã e pagã. Foi neste sentido que trabalhamos nos capítulos anteriores, ao resgatar imagens perpetuadoras da imagética e alegoria pictórica utilizada por Caravaggio, tal como vestimenta dos personagens, elementos das cosmogonias cristã e pré-cristã, narrativa teológica, expressão corporal, fisionomia dos Anjos, fisionomia do anjo-cupido, objetos pisoteados pelo *Amor Vitorioso*, objetos presentes no cenário de *São Mateus e o Anjo*, etc.

Sobre os corpos dos personagens: o que Caravaggio quer nos dizer com o *corpo* que retrata? E o que o *corpo* retratado evidencia sobre o controle exercido do meio

externo sobre o artista? O que o *corpo* quer “falar” sobre a maneira que o artista decidiu abordá-lo? As representações das três telas modificam-se a partir do momento em que mudam os destinatários e o propósito da pintura. Nos corpos das figuras pintadas, percebemos o uso de táticas diferentes de abordar uma representação pintada sob júdice de uma encomenda com proposta religiosa para uma encomenda com proposta não religiosa e de um certo tipo de paganismo resistente (e renitente) nas representações artísticas desde o advento do Renascimento e aurora do Barroco, referido aqui como significado e significante do enredo mitológico greco-romano.

As pinturas apresentaram uma intencionalidade ligada à vontade e abordagem do artista, principalmente, na encomenda do *São Mateus e o Anjo*; uma pintura produzida para ocupar um espaço já determinado e também para ter uma função canônica neste local. A Reforma Católica desejava produzir um discurso de poder sobre os fiéis, principalmente, os iletrados, que teriam, segundo o Concílio de Trento, a oportunidade de se redimir e compreender a mensagem do Cristo e as obras do messianato cristão, produzidas por meio da representação por seus diversos discípulos através dos recursos escritos, iconográficos e de memória.

Trento preconizava uma catequese para os “simples” e “iletrados” e para isso seria necessária (durante a Reforma) a ratificação do uso das imagens para fins de conversão utilizada com profissionalismo pelos artistas contratados pela Igreja. A catequese imagética é muito mais medieval em suas origens, remontando à solução da controvérsia iconoclasta pelo Segundo Concílio de Nicéia, em 787, fundamentando o uso dos ícones na Liturgia. Retomada no século XIV e requerida por importantes personalidades da Igreja, como São Francisco de Assis (1182 -1226) que viu o potencial que as imagens tinham para a conversão das almas perdidas para o caminho, a verdade e a vida professados por Cristo.

Segundo a tradição, foi São Francisco quem sistematizou o uso das imagens, inclusive, o presépio e o Teatro. Essa catequese é uma resposta aos reformadores, aos protestantes. E esse ato de catequizar pela imagem é uma resposta estética dos renascentistas, que se profissionalizaram nisso, influenciando o Barroco para que esbanjasse dramatização, catequese e conversão, por meio de personagens, muitas vezes, representados com medo e terror.

As criações imagéticas deveriam ser pautadas por sua funcionalidade catequética e por um rápido entendimento por parte dos iletrados, ou seja, que o povo as captasse em sua dramaticidade evocativa das verdades e dogmas da Igreja Católica. Estas novas

medidas foram determinadas pela Santa Sé em reação ao pregado pela Reforma Protestante de defesa da supremacia da palavra escrita em detrimento da reverência aos *ídolos*, ou seja, a Reforma Protestante proibiu demasiadamente a idolatria, pondo aos seus adeptos o fim do uso de ícones de toda e qualquer espécie.

A medida radical, advinda dos dignitários anticlericais e dos discordantes morais e teológicos que pululavam desde o século XVI, solucionaria as querelas iconoclastas renitentes através dos séculos contra a *Sancta Mater Ecclesia*. Fundamental, preparar e aplicar os ataques aos ícones cristãos de apóstolos, Santos e de Maria, mãe de Jesus, era lucrativo para os reformistas protestantes, pois estávamos no momento áureo dos contratos de produção de pinturas e esculturas das mais variadas e dos mais variados artistas.

Esclarece Carlo Ginzburg (2006, p. 128) que,

Nas sociedades baseadas na tradição oral, a memória da comunidade tende involuntariamente a mascarar e a reabsorver as mudanças. **À relativa plasticidade da vida material corresponde uma acentuada imobilidade da imagem do passado.** As coisas sempre foram assim; o mundo é o que é. Apenas nos períodos de aguda transformação social emerge a imagem, em geral mítica, de um passado diverso e melhor – um modelo de perfeição, diante do qual o presente aparece como declínio, degeneração. (grifo nosso).

Desestruturando um dos pilares teológicos da Santa Sé, a quantidade de adeptos anti-Igreja multiplicaria bastante, bem como a arrecadação para novas e mais poderosas ações reformadas. Como nos lembra Weber (2006, p. 42), “[...] *diversas outras observações que surgiram de que o aparente conflito entre o desapego, o ascetismo e a devoção eclesiástica de um lado, e a participação na aquisição de bens materiais do outro, possam de fato apresentar um íntimo relacionamento*”.

Segundo Giulio Carlo Argan (2003, p. 242), para a Igreja Católica, “*é preciso [...] que a cultura penetre em todos os estratos da sociedade; que toda atividade humana, também a mais humilde, tenha uma origem cultural e uma finalidade religiosa*”. Portanto, essa cultura precisava ser acessível ao povo, “aos de baixo”; e o meio mais fácil de chegar aos de baixo era através das imagens, bem mais que pelas letras.

Tendo amplo domínio dos meios de comunicação imagéticos, a Igreja Católica exacerba o financiamento de artistas para a execução de imagens, conforme seu plano de contenção do protestantismo. Ora, ao fazer isso, mantinham parte de seus postulados teológicos de idolatria às imagens intactos dos ataques teóricos-teológicos recebidos do embate oposicionista.

O *Mateus II* carrega esse desejo propedêutico e litúrgico: o “letramento dos iletrados”, visando uma conversão pela fé e pela razão. Por isso, Caravaggio, mestre da dramatização, era um pintor que se aproximava fielmente das novas ordens de representações proclamadas pela Igreja no Concílio de Trento. Diferentemente, do observado em *Mateus I* que fora pintado para ser igual ao povo, para conceber-se em igualdade à humanidade dos fiéis, e também dos religiosos.

Há uma função para o personagem pintado: que fosse inteligível ao público, numa necessidade de convencer e *persuadir*³² o espectador. No caso da Igreja de São Luís dos Franceses e, mais especificamente, na Capela Contarelli a função das pinturas era a de tratar sobre a vida do evangelista Mateus transmitindo o “real”, a “verdade” sobre este.

O artista, por intermédio das pinturas, narra um fato e produz a sua versão de um conhecimento proveniente da apreensão do significado da experiência humana. A produção e recepção das pinturas estudadas podem ser interpretadas pelo que se entende como *discurso* para Barthes, Certeau e Ricoeur.

Inserimos o que é chamado de *efeito de real*, para Roland Barthes, ou *intenção de veracidade*, para Paul Ricoeur, frente àquilo que se quer comunicar. Uma pintura confiada para uma Igreja de jurisdição católica não poderia ir contra a *Verdade*. Já que o religioso que encomendou por intermédio de sua carta testamento as obras do *São Mateus e o Anjo*, o Cardeal Matteo Contarelli, desejava um realismo, as versões da vida do São Mateus pintadas por Caravaggio tentariam, numa análise *a priori*, alcançar o *real*, a verdade, o efeito de veracidade para serem aceitas.

Para Roberto Longui, a pintura de Caravaggio já não é uma nova maneira de construir volumes, portanto, o pintado pelo artista já era feito e se encontrava em compêndios e alfarrábios antigos sobre pinturas e técnicas de pintar. Para Longui, já não há mais espaço universal, no entanto, tampouco há relações estabelecidas pelas atitudes dos corpos em ação, ou seja, para o Historiador da Arte aquela técnica de pintar parecia já estar posta pela Cultura Artística. Entretanto, veio algo que modificou o que era feito anteriormente: a luz sob o fundo escuro! A luz não molda os corpos, os recorta. Segundo Longui, *a luz os descerra!* E não existe senão aquilo que a incidência do raio luminoso desvela. De maneira que, segundo Longui, Caravaggio “*pensa pela primeira vez que o destino fundamental da figuração pode ser indicado por um elemento exterior ao homem, não escravo do homem*”. Ora, a luz que desvela os corpos, deveria ser em

³² Termo utilizado por Giulio Carlo Argan em *Imagem e Persuasão*. Desejo de que a tela fosse cognoscível ao público de acordo com os desejos de conversão religiosa.

mesma medida a luz das verdades do cristianismo. Problematicemos o levantamento realizado por Longui. Pensar sobre “as verdades do pensamento hegemônico cristão” não se resume à técnica do *chiaroscuro*, uma vez que este é produto daquelas.

Indo de encontro ao que foi defendido por Longui, relata Schütze (2010, p. 112) sobre a noção de verdade e coerência com o real que a pintura deveria ter, a luz da pintura deveria expressar, “[...] *a intensificação dramática da história sacra cujo objetivo principal é colmatar a lacuna histórica entre a história da salvação e o presente do pintor e a estética dividida entre os mundos da pintura e do observador de forma a transmitir a verdade bíblica com envolvimento e presença*”.

Paul Veyne, historiador da antiguidade diz que “[...] *certas obras de arte são criadas mais para existir que para ser vistas*” (VEYNE *apud* BURKE, 1994, p. 16). Acredito que, definitivamente, não é o caso das obras aqui estudadas. Como as duas versões sobre o *São Mateus e o Anjo* foram encomendadas para fazer sentido dentro do contexto que a Capela Contarelli requeria, podemos dizer que há uma estratégia de poder denotando que a representação ou significação de poder das imagens não é desinteressada ou ingênua, pois, a imagem retratando o apóstolo Mateus sendo inspirado pelo Anjo teria uma nítida função de conversão, e, no caso de *São Mateus e o Anjo* a de mostrar que o apóstolo Mateus foi quem realmente escreveu de próprio punho um dos Evangelhos.

Na pintura do *São Mateus e o Anjo*, o pintor Michelangelo Merisi já tem no contrato algo pré-estabelecido pelo *outro*, os religiosos, a ser transmitido ao *outro* que será o público a quem a tela se destina. Nesta perspectiva de que a pintura é uma *representação* de estruturas do poder, analisamos que o pintar é uma ação em que o espectador (o *outro*), em sua leitura, pode acatar ou não com a mensagem. Há um poder sobre este espectador, principalmente o poder dogmático, uma vez que o convencimento deveria deixar certeza sobre a verdade, e não dúvida e questionamento sobre ela.

Para entender a perspectiva, abordagem e discurso na pintura, é relevante pensar as dimensões da pintura: dimensões do fazer pinturas como representações do *outro* e também para o *outro*. O *outro* aqui é o observador, por isso, cabe discutirmos a questão da *alteridade*. Óbvio, a pintura de Caravaggio não era para ele, mas sim para o *outro*. É neste ponto da história que Caravaggio “*não previu*”, segundo Peter Robb (2005, p. 203), que na primeira exposição de sua primeira versão de *São Mateus e o Anjo* estariam presentes quatorze cardeais franceses, toda uma comitiva de um embaixador francês e outras autoridades romanas. Ora, aqui o *outro*, além dos fiéis, são os cardeais.

O biógrafo Bellori relatou que foram os cardeais que provocaram o rechaçamento imediato da primeira versão, rejeitando a abordagem de Caravaggio à inspiração de São Mateus.

Tanto o biógrafo Bellori quanto o biógrafo Baglione, segundo Schütze (2010, p. 122) criticam “*a representação naturalista [...] e em particular os pés [do apóstolo] descalços em primeiro plano, e desse modo tenta sugerir que Caravaggio tinha escarnecido do decoro*”. O episódio de banimento da primeira versão ocorreu pela não admissão do corpo do apóstolo Mateus; o corpo sensualizado do anjo não fora levado em consideração. Segundo Robb (2005, p. 205), “[*Caravaggio*] *havia subestimado em demasia a ortodoxia dominante e a força do sentimento institucional*” (tradução livre).³³

O que chocou o público em *São Mateus e o Anjo I*, segundo Robb, não foi pelo fato do *Anjo I* estar sensualizado, pois isso era comum na Cultura Artística, todavia, pelos pés e pernas do apóstolo Mateus estarem soberbamente à mostra; o expectador “dá de cara” com os pés sujos de Mateus. Em outras palavras, os pés de Mateus foram considerados um insulto a quem enxergava a tela, primeiro, por sobressaltar em primeiro plano, segundo, por seus pés estarem sujos e virados para a face do observador.

A presença da Etiqueta, nascida anteriormente à formação dos Estados monárquicos e expandida por estes (principalmente, por Luís XIV, na França), é fundamental para pensarmos que não seria apenas a moral cristã e o dogma católico a refutar os pés de *Mateus I*, mas sim a etiqueta que se expande e se formaliza nos séculos XVI-XVII, postulando, inclusive, fundamentos para o Estado Moderno.

Ou seja, passou-se a se considerar feio levantar os pés e deixá-los à mostra, ao que concluímos que nem só de moralismo viviam os bispos da Igreja de São Luís dos Franceses ao recusar o *Mateus I*, afinal, eles eram homens de seu tempo, e não era incomum a representação iconográfica dos pés à mostra na hagiografia medieval, muito menos na renascentista e muito menos ainda no Barroco. Ora, não obstante a isto, o *Mateus II* está descalço e foi aceito.

Quanto ao *Amor Vitorioso*, Caravaggio faz emergir da tela uma série de temas: a música, a mitologia pagã, a matemática, o poder, as ciências, a literatura, o carnal, a juventude, a sexualidade. Temas retomados e advindos de uma cultura artística

³³ O texto original: “M había subestimado en demasía la ortodoxia dominante y la fuerza del sentimiento institucional” (2005, p. 205).

renascentista que, naquele momento, era tida como indesejada na intensificação do controle propagado pela Reforma Católica e Protestante.

Entretanto, o que Caravaggio através de um produto criado pelo seu potencial cognoscitivo como artista quis nos dizer no *Amor Vitorioso*? Mais que isso: qual interpretação no tempo presente se aproxima da abordagem tratada por Caravaggio? Como e por que foi pintada uma *representação* que se confrontava ao que era imposto pelas autoridades eclesiais?

Um *corpo* como o do *Amor Vitorioso* é revelador e contraponto aos *corpos* das duas versões do *São Mateus e o Anjo*, pois, fora produzido justamente em um período que a Igreja pregava a destruição de produções do saber individuais que estivessem em desacordo com o Concílio de Trento (como foi o caso de Giordano Bruno e Joana D'Arc que foram queimados na fogueira e de Galileu Galilei que fora condenado e preso), em muitos casos levando à condenação à morte pelo Tribunal do Santo Ofício, medida esta mais radical que a completa proibição da publicização do pensamento individual pelo Index Librorum. Abaixo, algumas imagens reveladoras sobre o contexto:

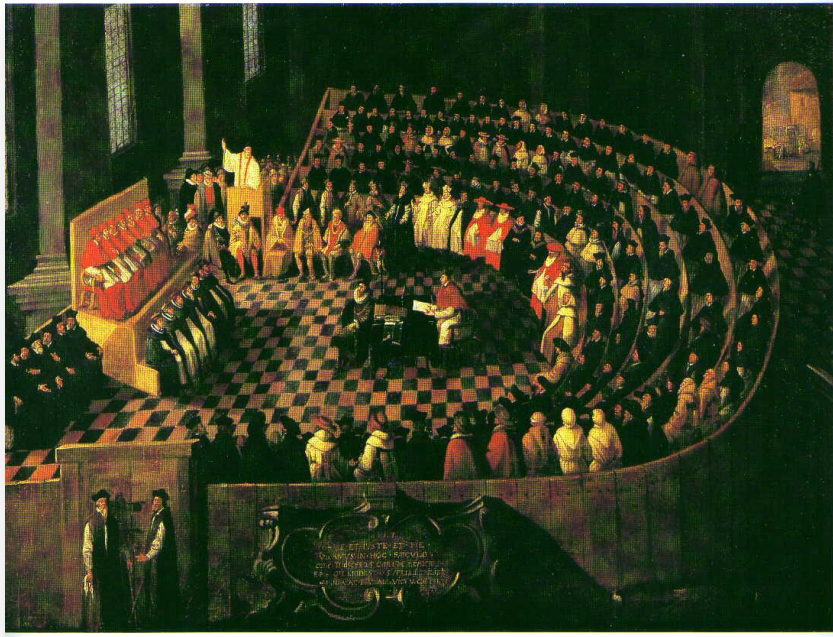


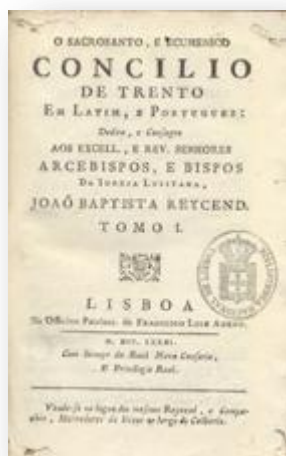
Galileu diante do Santo Ofício, pintura do século XIX de Joseph-Nicolas Robert-Fleury.

Na imagem abaixo, observamos a pintura “Reunião do Conselho de Trento”, executada por volta de 1563. Pintura a atribuída a Paolo Farinatis.



Conselho na Basílica de
Santa Maria Maior;
Museo Diocesano
Tridentino, Trento,
século XVII.





Sobre a questão de como o corpo era visto no tempo em que as representações estudadas foram produzidas, Robb (2005) relata que a não permissão de sujeitos despídos em retratações artísticas se deflagrava mais contra o nu feminino, sendo o nu masculino tolerado. O fomento à produção de imagens pela Igreja continuou sobre um viés diferente da produção do Renascimento. Este viés era o Barroco que ratificava o poder da Igreja e a necessidade das imagens, portanto, de maior controle dos corpos no enquadramento dos contratos para execução de imagens à Reforma Católica. Para este ponto mergulhamos na moral tridentina da época, tanto para o tempo religioso como para o tempo secular.

5.1 – Pincéis à paleta: discussões sobre o religioso e o mundano

O corpo do apóstolo Mateus na versão I está envergado, reprimido, mas tanto em I como em II, segundo Robb, percebe-se um controle advindo do receio de se produzir algo que se tornasse inaceitável para a Igreja. Isso é diferente em o *Amor Vitorioso*. A interpretação de que existe um controle sobre os corpos nas versões do *São Mateus e o Anjo* não cabe ao *Amor Vitorioso*, em que o Anjo-cupido mostra-se sem pudor e sem sinais de controle algum sobre seu corpo desvencilhado e isento de grilhões.

Quando Peter Robb (2005, p. 213) diz sobre *Amor Vitorioso* que “*Essa aberta confiança em si mesmo reduz as interpretações sobre o Amor Vitorioso. Seu ânimo alegre não necessita esclarecimentos, não deixando muita margem de ação para historiadores e críticos*”. (grifos nosso).³⁴ Na verdade, consideramos que pelo contrário, o fato de este cupido estar livre de obrigações, desimpedido em suas vontades e seu corpo sem amarras, isso se choca com a ideologia católica do momento de Reforma, de frear manifestações artísticas que colocassem em xeque a fé cristã, por profanação e heresia.

Neste sentido, o cupido de Caravaggio está distante de uma vida espiritual cristã, e, ao mesmo tempo, por trás de um sorriso maroto, ostenta um semblante angelical, num estado de ascese. A dialética do quadro “hedonismo mitológico” versus “ortodoxia religiosa católica e reformista” deve ser creditada como muito relevante para entendermos o porquê de Caravaggio ter optado por uma simbiose anjo-cupido. De fato, conforme Delumeau em *História do Medo no Ocidente* (2009), o medo, a insegurança, a morte, o pecado e a angústia era praticamente uma obsessão nas imagens no início da Idade Moderna, e, em contrapartida a isso, curiosidade e busca crescentes pelo oculto, pelo mitológico, pelo mágico e pela magia pareciam estar salvos e resgatados do medievo, adquirindo seguidores que se reuniam na calada da noite, na tentativa de não serem perseguidos, desmascarados e punidos. Caravaggio era mais um desses que vagavam por Roma, varando noites em conversações ébrias, trocando informações, brindando a vida e a morte.

Michelangelo da Caravaggio estaria perturbado pela culpa e pela anulação da função de sua concepção de *São Mateus e o Anjo I*. Seu mundo inferior, o seu Hades,

³⁴ “Esa abierta confianza en sí mismo reduce las interpretaciones sobre el Amor Vitorioso. Su ánimo alegre no necesita aclaración, así que no deja mucho margen para historiadores y críticos (...)” (ROBB, 2005, p. 213).

não teria suportado a aversão sofrida ao seu produto imagético. Fica evidente em toda bibliografia que narra o caso vexatório do *São Mateus e o Anjo* que o artista se sentiu muito mal com o que aconteceu. Logo após o *São Mateus II*, ele pinta o *Amor Vitorioso* para o encomendador privado, e a liberdade é imensa, tangível ao menor olhar cuidadoso, perfídia, audácia e liberdade, ousadia e liberdade, luxúria, lascívia e liberdade, santidade, recalque e liberdade, pureza, desapego e liberdade.

De um extremo ao outro, ao centro do recalque, o controle estabelecido pela Igreja ao *São Mateus e o Anjo*. A recapitulação ao mito ancestral do cupido somado à mitologia judaico-cristã do anjo é o ápice do gênio de Caravaggio! A sequência das pinturas é importante para comprovar esta tese. Estão em uma mesma cosmogonia, não há possibilidade de uma contradição entre elas, não na Idade Moderna. Há uma memória ancestral do corpo, da forma, do desnudar-se natural de nosso corpo. Seguindo a sequência das pinturas, 1, como sendo o *São Mateus e o Anjo I*; 2, como sendo a versão II; e 3, como sendo o *Amor Vitorioso*, propusemos o seguinte esquema na análise do corpo: 1) Liberdade, 2) Medo, 3) transbordar da liberdade. 1) Naturalidade e redundância na Cultura artística, 2) Controle e recalque, 3) Resolução do recalque, repressão e Liberdade.

O tema da culpa como mito ancestral revolve-se no imo de Caravaggio, mesmo diante das estruturas de poder as quais estava inserido, subordinado, e ao qual, provavelmente, ia contra. Aqui há de se perceber a tendência a reconstruir os mitos clássicos para justificar o tempo presente, início da modernidade.

Observamos como metáfora o transpassar imagético: do anjo natural, ao anjo controlado, ao anjo cupido. A culpa tem essa impregnação obsessiva de não conseguir largar a repetição da causa reprimida. Em o *Amor Vitorioso*, o pênis não é camuflado, o pênis é largado à vista, é o centro do quadro. Não há polaridade como nas pinturas, há uma completa centralização.

O triunfo, a vitória do cupido liberto, desamarrado, livre: vejam as asas sensualizadas pelo contorcer do corpo e pela brincadeira escondida na mão esquerda. Há uma repetição ritual da imagem-ficção, “Ela repete o gesto original, recapitula o gesto ancestral”. Aqui está o conceito de recapitulação de Durand e também o retorno do mito e o ciclo da jornada do herói: mito grego do cupido e o anjo judaico-cristão: da cosmogonia cristã à cosmogonia pré-cristã, e vice e versa. É o mesmo movimento que acontece em *São Mateus e o Anjo*, contudo, ali figura um outro tipo de triunfo.

Como defende Delumeau (2009. p. 40), na Idade Média, os mártires da fé como São Mateus não eram retratados em estado de suplício, mas sim, triunfantes sobre as expiações pelas quais passaram. Foi na Idade Moderna que se iniciou “[...] um estranho deleite em representar a agonia vitoriosa dos torturados”, “[...] o gosto pelo sangue e pelas imagens violentas” transmitidas “aos artistas contemporâneos da Reforma Católica”. O *São Mateus I e II*, diferente de um mártir ensanguentado e consumido pela dor, é humano e santo. Nem mesmo o *Martírio de São Mateus* força ao fiel cristão uma conversão pelo choque: é um drama idiossincrático de Caravaggio, percebendo em âmbito amplo que haviam pressões, interesses e limites culturais em jogo, o que o levava a extremos nas obras e na sua vida.

Delumeau (2009. p. 40) conclui que, “*sem dúvida, jamais foram pintadas nas igrejas tantas cenas de martírios, não menos obsedantes pelo formato da imagem quanto pelo luxo dos detalhes, como entre 1400 e 1650. [...] Todas essas representações não exprimem conjuntamente um discurso homogêneo que afirma ao mesmo tempo a violência sofrida por uma civilização e a vingança sonhada?*”. Ou, quem sabe, podemos interpretar que justamente o recurso às cenas de sofrimento, dor, morte, sangue e martírios configure como representações de uma Igreja temerosa e pressionada em resposta à perda de sua hegemonia. Acreditamos que conseguimos imaginar, agora, ao saber do “caso do São Mateus da Capela Contarelli” e de duas versões controversas do *São Mateus e o Anjo*, o que significa, à História das Pinturas, apresentar ao público uma pintura como o *Amor Vitorioso*.

6 –Considerações Finais

Concluiremos brevemente em modo de *Estado da Arte*, relatando os desafios e as conquistas do trabalho dissertativo e um balanço geral e retrospectivo da dissertação.

No Capítulo 1, a introdução já abarca as metodologias utilizadas. Os contextos são identificados e explicados. Apresentação dos métodos adotados na pesquisa. Desempenho sobre o sujeito histórico Michelangelo Merisi da Caravaggio. Apresentação do objeto de estudo. Caravaggio tinha relação com personalidades romanas de grande prestígio, como é o caso do marquês Vincenzo Giustiniani e o

Cardeal Francesco Maria Del Monte. Estes dois são referenciados e desempenhados na pesquisa.

No tópico 1.2. tratamos sobre a questão das datações e sobre as fontes contemporâneas a Caravaggio. Criamos o conceito de *Fontes A* e desempenhamos sobre sua necessidade. A historiografia através de pinturas e a Historiografia das Pinturas dão bases para o que chamamos de História das Pinturas.

No Capítulo 2, métodos de Ginzburg e Panofsky aplicados, com conclusões contundentes. As proposituras dos métodos trazem conclusões imediatas logo após às discussões teóricas. As telas são esmiuçadas e cada detalhe explicado e concluído em conformidade com os conceitos e métodos historiográficos. Os métodos de Panofsky dão sustentação às conclusões de Peter Robb sobre Caravaggio e prepararam terreno para o Capítulo dedicado à aplicação do Imaginário de Gilbert Durand.

No tópico 2.4, tivemos a oportunidade de discutir sobre a tela *Amor Vitorioso* naquilo que mais ela fomenta em interpretações: signos, mitos, desmitologização e psicanálise. Aqui, os conceitos são referenciados com citações de Étienne Gilson e Santo Agostinho. A pesquisa para este tópico abarca conclusões ricas sobre erotismo, pecado e anjos. Conseguimos um melhor equilíbrio entre as três representações angelicais estudadas. Do mesmo modo, um tópico para *Amor Vitorioso* deixa em mesmo pé de igualdade com o andar da análise de *São Mateus e o Anjo*.

No Capítulo 3, questão teológica aprofundada quando diz respeito às imagens já arraigadas no Imaginário e reproduzidas a esmo na Cultura Artística. As narrativas tanto literárias quanto pictóricas são relacionadas ao texto imagético trazido pelo enredo da inspiração de São Mateus. O conceito de desmitologização é trabalhado, assim como o conceito de representação. Oportunidade de catalogação iconográfica e historiográfica e também de análise das imagens da Cultura Artística do *São Mateus e o Anjo* e da Cultura Artística do *Amor Vitorioso*.

No Capítulo 4, *O homem Caravaggio e a expressão do São Mateus e o Anjo: Durand e o Imaginário*. Os tópicos defendidos foram: 4.1, *Partindo dos schèmes para o arquétipo* e 4.2, *A representação de Mateus como homem, mártir e herói*. Eles permitem expandir a visão sobre as pinturas estudadas, tanto quanto à questão metodológica quanto à teórica. No tópico 4.2, acreditamos que introduzir a análise de Harrington e Campbell foi rica para a discussão teológica da dissertação. Oportunidade relevante para entender o sujeito histórico Michelangelo Merisi, o Caravaggio.

No Capítulo 5, os corpos pintados por Caravaggio são entendidos como expressão imprescindíveis para se entender a Cultura Artística e a Cultura Histórica do início do século XVII. O conceito de Representação retorna para entendermos a necessidade de Caravaggio de pintar com *intenção de veracidade* algo que figurava como representação alegórica da narrativa bíblica. No tópico 5.1, *Pincéis à paleta: discussões sobre o religioso e o mundano*, concluímos a análise do *Amor Vitorioso* como pintura importante para entender a História deste mundo dividido entre um “hedonismo de viés mitológico pagão” e a “ortodoxia religiosa cristã”.

A plausibilidade e oportunidade de novas abordagens através da pesquisa histórica de pinturas é possível e bem aceita pela Academia, haja vista a boa aceitação que tivemos com a apresentação de trabalhos relacionados à Dissertação e publicações dos artigos aceitos e devidamente apresentados em Congressos nacionais e internacionais pelo Brasil, assim como minicursos referentes à Pesquisa ofertados em Congressos nacional e Internacional, em Colóquio Regional, Seminários e em Escola de Psicanálise Estadual.

Não pudemos nos deter em detalhes com a profundidade requerida quanto à questão teológica do contexto histórico, precisamente, sobre a Igreja tridentina; futuros pesquisadores podem deter-se apenas neste quesito, expandindo esta vertente de estudo. No nosso caso, as questões estéticas, o Indiciarismo, o método de Panofsky, a Cultura Artística, a biografia de Caravaggio, Desmitologização, o modelo de schème do conceito de Imaginário de Durand e o *retorno do herói* de Campbell, entre outros conceitos e categorias de vários autores os mais renomados *magister dixit* foram mais do que eficientes para um trabalho pertinente em História e, mais especificamente, História Moderna e História da Arte.

A oportunidade de aprofundar a Cultura Artística apresentada nos subtópicos 3.2.1, 3.2.2 e 3.2.3 foi limitada devido aos prazos de defesa, no sentido de que foram muitas as telas expostas de diversos autores em diversos tempos, o que demandaria muito tempo e muita leitura para uma análise mais pormenorizada. Todavia, mantê-las como estão na metodologia proposta, mesmo sem um aprofundamento particular de cada uma, dá suporte à perspectiva que defendemos, de aquelas imagens já estavam imantadas e discutidas pela Cultura Artística e Histórica. Manter estes tópicos também permitem uma noção conjectural à dissertação, permitindo diálogo com o leitor e situando-o na História estudada, além do registro iconográfico e catalogação para futuras pesquisas. Para que isso fosse possível, recorremos a um Anexo (parte 8 –

Anexos), onde registramos as pinturas em excesso, seguindo devidamente as recomendações da banca examinadora.

No geral, conseguimos acrescentar o “algo a mais” proposto desde a introdução, como indispensável para o estudo da História das pinturas e da Cultura Artística. O viés metodológico adotado, por ter várias frentes, permitiu uma maneira de compreensão ampliada ao Barroco e à História Moderna Ocidental, além de contribuir para futuras conceituações e metodologias novas para a historicidade sobre pinturas, assim como para os estudos sobre Caravaggio. Da mesma forma, há uma universalidade em São Mateus e no Amor Vitorioso que ainda não é recorrente na Academia, o que torna o trabalho uma novidade nessa área.

Estudar sobre Caravaggio foi marcante e prazeroso por sempre trazer surpresas, nunca enfado. Sem dúvida, Caravaggio é um Gênio da pintura, muitas vezes controverso, mas antes de tudo um homem imerso nas contradições de seu tempo. As imagens falam muito, e o texto quis ser como a imagem é.

Tivemos que utilizar grande parte de literatura estrangeira, pela relativa escassez de produções nacionais sobre o artista barroco, bem como quantidade de traduções ainda em crescendo, artigos de diversas partes do mundo e fontes impressas do século XVII. De certa forma, em alguns momentos, isso veio a onerar a pesquisa, não obstante, deixando-a instigante e agradável. Pretendemos ao máximo dar palavras literárias, muitas vezes poéticas ao texto, afastando a sisudez recorrente de textos excessivamente teóricos, no entanto, em nenhum momento nos afastando das determinações e postulados científicos da História, mostrando-se esta atitude muito mais como uma tentativa de deixar o texto menos duro, uma leitura mais fluente, imaginativa, deleitosa e sem embaraços para o leitor.

7. REFERÊNCIAS

AGOSTINHO, Santo. *Confissões*. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

ÂNGELIS, Joanna de. *Vida: desafios e soluções* / pelo espírito Joanna de Ângelis, psicografado por Divaldo Pereira Franco. Salvador: Livraria Espírita Alvorada Editora, 1997.

ARAÚJO, Alberto Filipe; TEIXEIRA, Maria Cecília Sanchez. *Gilbert Durand e a pedagogia do imaginário*. Letras de Hoje, Porto Alegre, v. 44, n. 4, p. 7-13, out./dez. 2009.

ARGAN, Giulio Carlo. *Clássico anticlássico: o Renascimento, de Brunelleschi a Bruegel*. Tradução, Introdução e notas de Lorenzo Mammì. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. *História da Arte Italiana - Vol. 3: de Michelangelo ao Futurismo*. Tradução de Vilma De Kantinszky. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

_____. *Imagem e Persuasão: ensaios sobre o barroco*. Organização Bruno Contardi. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

BAGLIONE, Giovanni. *Le vite de pittori scultori et architetti dal Pontificato di Gregorio XIII del 1572 in fino a' tempi di Papa Urbano Ottavo nel 1642*. In Roma: Nella Stamperia d'Andrea Fei, MDCXLII [1642]. Disponível em: <<http://books.google.com.br/>>. Acesso em: 25 mai. 2011.

BAYER, Andrea. North of the Apennines: Sixteenth-Century Italian painting in Lombardy and Emilia-Romagna. *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, New York, New Series, vol. 60, n. 4, spring 2003, p. 6-64. Disponível em: <<http://www.jstor.org/>>. Acesso em: 14 mai. 2011.

BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Tradução Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BAXANDALL, Michael. *Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros*. Tradução de Vera Maria Pereira. São Paulo: Companhia das Letras, 2006 [1985].

BELL, Elizabeth Grace. *The timeline of the spirit: spirituality as critical impetus in three works by Caravaggio, Friedrich, and Malevich*. Dissertação (Mestrado em Artes). University of Houston-Clear Lake. Houston, Texas, EUA, 2007. Disponível em: <<http://proquest.umi.com/>>.

BELL, Janis C. Some Seventeenth-Century appraisals of Caravaggio's coloring. *Artibus et Historiae*, vol. 14, n. 27, 1993, p. 103-129. Disponível em: <<http://www.jstor.org/>>. Acesso em: 14 mai. 2011.

BELLORI, Giovanni Pietro. *Le vite de pittori scultori et architetti moderni*. In Roma: Per il succels. al Mascardi, MDCLXXII [1672]. Disponível em: <<http://books.google.com.br/>>. Acesso em: 25 mai. 2011.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. In: ADORNO et al. Teoria da Cultura de massa. Trad. de Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Paz e Terra, 2000. p. 221-254.

BÍBLIA de Jerusalém. 4. reimpressão. São Paulo: Paulus, 2006.

BÍBLIA. Tradução de Ivo Storniolo. São Paulo: Paulus, 1990.

BÍBLIA. Tradução de João Ferreira de Almeida. Edição revista e atualizada no Brasil. Brasília: Sociedade Bíblia do Brasil, 1969.

BÍBLIA. Português. *Bíblia sagrada*. Tradução de Monges de Maredsous (Bélgica). 26ª edição. São Paulo: Ave Maria, 2000.

BÍBLIA. Português. *Bíblia Sagrada*. Tradução de Ivo Storniolo e Euclides Martins Balancin. Editora Sociedade Bíblica Internacional e Paulus, 1990.

BLUNT, Anthony. *Teoria artística na Itália (1450-1600)*. Tradução de João Moura Jr. São Paulo: Cosac & Naify, 2001 [1940].

BORROMEO, Federico. *De pictura sacra*. In: _____. *Sacred Painting – Museum*. Organizado e traduzido por Kenneth S. Rothwell Jr. Introdução e notas de Pamela M. Jones. Edição bilingue latim/inglês. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2010 [1624].

BRANDON, Ruth. *Caravaggio's angel*. ISBN: 978-1-56947-519-5. New York: Soho Press, Incorporated, 2008.

BRAUDEL, Fernand. *O modelo italiano*. Tradução de Franklin de Matos. São Paulo: Companhia das Letras, 2007 [1994].

BROOKES, Anne. *Richard Symonds in Rome, 1649-1651*. Tese (Doutorado em Filosofia). Faculty of Arts, School of Humanities, University of Nottingham. Nottingham, Reino Unido, 2000. Disponível em: <<http://etheses.nottingham.ac.uk/>>. Acesso em: 21 mai. 2011.

BURKE, Peter. *A fabricação do rei: a constituição da imagem pública de Luís XIV*. Tradução de Maria Luíza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994 [1992].

_____. *Testemunha ocular: história e imagem*. Tradução de Vera Maria Xavier dos Santos. Bauru: EDUSC, 2004 [2001].

_____. *Cultura Popular na Idade Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

CABRAL, Alexandre Marques. *Bultmann e Heidegger: entre desmitologização teológica e destruição fenomenológica*. ISSN - 2316-4786. Ekstasis: Revista de Hermenêutica e Fenomenologia. UERJ. V. 1, n. 1, 2012.

CADIOU, François *et al.* *Como se faz a História: historiografia, método e pesquisa*. Tradução de Giselle Unti. Petrópolis: Vozes, 2007.

CALABRESE, Omar. *A linguagem da arte*. Lisboa: Presença, 1986 [1985].

_____. *Como se lê uma obra de arte*. Lisboa: Edições 70, 1997 [1993].

CAMPBELL, J. *O poder do mito*. São Paulo: Palas Athena, 1990.

_____. *O herói de mil faces*. 10. ed. São Paulo: Cultrix/Pensamento, 2005.

_____. *Para viver os mitos*. São Paulo: Cultrix, 2000.

CARAMELLA, Elaine G. P. *Memória-História: Linguagem-Metalinguagem*. In: Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 27, 2004. Porto Alegre. *Anais...* São Paulo: Intercom, 2004. CD-ROM. Disponível em: <<http://galaxy.intercom.org.br:8180/dspace/bitstream/1904/18150/1/R0579-1.pdf>>. Acesso em: 21 mai. 2011.

CASEIRO, Carlos Vidal Tenes Oliveira. *Invisibilidade da pintura: História de uma obsessão (de Caravaggio a Bruce Nauman)*. Tese (Doutorado em Belas Artes - Pintura). Faculdade de Belas Artes, Universidade de Lisboa. Lisboa, 2009.

CASTELNUOVO, Enrico. *Retrato e sociedade na arte italiana: ensaios de História Social da Arte*. Tradução de Franklin de Mattos. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

CAVALCANTI, Ana Paula. *Dominando os conceitos básicos da Teoria das estruturas antropológicas do imaginário de Gilbert Durand*. In.: O que se pode ver nas religiões: textos do Videlicet / Carlos André Cavalcanti, Ana Paula Cavalcanti (organizadores). – João Pessoa: Editora Universitária / UFPB, 2011.

CAVALCANTI, Carlos André. *O Imaginário da Inquisição – Desmitologização de Valores no Tribunal do Santo Ofício, no Direito Inquisitorial e nas narrativas do Medo de Bruxa (Portugal – Brasil, 1536 – 1821)*. Recife, DOUTORADO em História UFPE-CFCH, 1996.

_____, Carlos André; Cavalcanti, Ana Paula (orgs.). *O que se pode ver nas Religiões: textos do Videlicet*. João Pessoa, Ed. Universitária/UFPB, 2011.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. Vol. 1: as artes de fazer. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1994.

_____. *A escrita da História*. Tradução de Maria de Lourdes Menezes. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

CHARTIER, Roger. *A História ou a leitura do tempo*. Tradução de Cristina Antunes. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

CHEVALIER, J & GHEERBRANT, A. *Dicionário Dos Símbolos*. Ed. José Olympio, Rio de Janeiro, 1999.

CHRISTIANSEN, Keith. *Caravaggio and "L'esempio davanti del naturale"*. *The Art Bulletin*, New York, College Art Association, vol. 68, n. 3, sep. 1986, p. 421-445. Disponível em: <<http://www.jstor.org/>>. Acesso em: 14 mai. 2011.

COLI, Jorge. *O que é Arte*. 15. ed. , São Paulo: Editora Brasiliense, 1995.

DELUMEAU, Jean. *História do Medo no Ocidente*. São Paulo, Companhia das Letras, 2009.

DUBY, Georges. *Para uma História das mentalidades*. Tradução de Amélia Joaquim. Lisboa: Terramar, 1999.

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. Lisboa: Presença, 1989.

_____. *A imaginação simbólica*. São Paulo: Cultrix, 1988.

EAGLETON, Terry. *Jesus Cristo: Os Evangelhos*. São Paulo: Ed. Jorge Zahar, 2009.

ECO, Umberto (org.). *História da beleza*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

_____. *Como se faz uma tese*. 11. Ed. São Paulo: Perspectiva, 1994.

ELIADE, Mircea. *Sagrado e o profano*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. *Mito do Eterno Retorno – Cosmos e História –* São Paulo: Mercúrio, 1992.

ELIAS, Norbert; SCOTSON, John L. *Os estabelecidos e os outsiders: sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

_____. *O Processo Civilizador: Uma História dos Costumes*. Tradução brasileira de Ruy Jungmann, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, vol. 1, 1990,

FERNANDES, João Azevedo. *Selvagens Bebedeiras: Álcool e Contatos Culturais no Brasil Colonial (Séculos XVI-XVII)*. São Paulo: Alameda, 2011

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade – Vol. 2: o uso dos prazeres*. Rio de Janeiro: Graal, 1984.

FREUD, S. (1915). *O Recalque*. In: FREUD, S. *Escritos sobre a psicologia do inconsciente*. V. 1. Rio de Janeiro: Imago, 2004.

_____, S. (1912). *Sobre a tendência universal à depreciação na esfera do amor (contribuições à psicologia do amor II)*. Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud, vol. 11. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____, S. (1910). *Leonardo da Vinci e uma lembrança de sua infância*. Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud, vol. 11. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____, S. (1914b). *Sobre o narcisismo: uma introdução*. In: FREUD, S. Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. V. 14. Rio de Janeiro: Imago, 1990, p. 83-119.

FRIED, Michael. Thoughts on Caravaggio. *Critical Inquiry*, Chicago University Press, vol. 24, n. 1, Autumn 1997, p. 13-56. Disponível em: <<http://www.jstor.org/>>. Acesso em: 14 mai. 2011.

GADDIS, John Lewis. *Paisagens da História: como os historiadores mapeiam o passado*. Tradução de Marisa Rocha Motta. Rio de Janeiro: Campus, 2003 [2002].

GEBAUER, Günter; Wulf, Christoph. *Mimese na cultura: agir social, rituais e jogos, produções estéticas*. Tradução de Eduardo Triandopolis. São Paulo: Annablume, 2004.

GILSON, Étienne. *A Filosofia na Idade Média*. Tradução de Eduardo Brandão. Martins Fontes. São Paulo, 2001.

GINZBURG, Carlo. *A micro-história e outros ensaios*. Tradução de António Narino. Lisboa: Difel; Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1991 [1989].

_____. *Relações de força: História, retórica, prova*. Tradução de Jônatas Batista Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. *Mitos, emblemas e sinais: morfologia e história*. 2. ed. Tradução de Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 2007a [1986].

_____. *O fio e os rastros: verdadeiro, falso, fictício*. Tradução de Rosa Freire d'Aguiar e Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2007b [2006].

_____. *Indagações sobre Piero*. Tradução de Luiz Carlos Cappellano. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989 [1981].

GOMBRICH, Ernst Hans. *A História da Arte*. 16. ed. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC, 1999 [1950].

_____. *Los usos de las imágenes: estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual*. Ciudad del México: Fondo de Cultura Económica, 2003 [1999].

_____. *Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*. Tradução de Raul de Sá Barbosa. São Paulo: Martins Fontes, 2007 [2002].

GUIDA DIDATTICA, *Musei Vaticani - conoscere la storia, le opere, le collezioni*. Vaticano: Edizioni Musei Vaticani, 2010.

HANSEN, João Adolfo. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. 3. ed. São Paulo: Hedra; Campinas: Editora da UNICAMP, 2006.

HARR, Jonathan. *O quadro perdido: a busca de uma obra-prima de Caravaggio*. Tradução de Adalgisa Campos da Silva. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2006 [2005].

HARRINGTON, Daniel J. In: *Comentário Bíblico*, Vol. III. São Paulo: Edições Loyola, 1999.

HASKELL, Francis. *Mecenas e pintores: arte e sociedade na Itália barroca*. Tradução de Luiz Roberto Mendes Gonçalves. São Paulo: Edusp, 1997 [1980].

HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 2003 [1953].

HESS, Jacob. *The chronology of the Contarelli Chapel*. The Burlington Magazine, London, vol. 93, n. 579, jun. 1951, p. 186-201. Disponível em: <<http://www.jstor.org/>>. Acesso em: 14 mai. 2011.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro, Ed. Objetiva, 2001.

LAMBERT, Gilles. *Caravaggio: a genius beyond his time*. Tradução de Casa das Línguas Ltd. Köln. Los Angeles: Taschen, 2010 [2007].

LARIVAILLE, Paul. *A Itália no tempo de Maquiavel* (Florença e Roma). Tradução de Jônatas Batista Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 1988 [1979].

LAVIN, Irving. *Divine inspiration in Caravaggio's two St. Matthews*. The Art Bulletin, New York, College Art Association, vol. 56, n. 1, mar. 1974, p. 59-81. Disponível em: <<http://www.jstor.org/>>. Acesso em: 14 maio de 2011.

_____. *A further note on the ancestry of Caravaggio's first "Saint Matthew"*. The Art Bulletin, New York, College Art Association, vol. 62, n. 1, mar. 1980, p. 113-114. Disponível em: <<http://www.jstor.org/>>. Acesso em: 14 mai. 2011.

LAVIN, Marilyn Aronberg. *Caravaggio documents from the Barberini Archive*. The Burlington Magazine, London, vol. 109, n. 773, aug. 1967, p. 470-473. Disponível em: <<http://www.jstor.org/>>. Acesso em: 14 mai. 2011.

LE GOFF, Jacques, TRUONG, Nicolas. *Uma história do corpo na idade média*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

LONGHI, Roberto. *Breve mas verídica história da pintura italiana*. Tradução de Denise Bottman. São Paulo: Cosac & Naify, 2005 [1980].

_____. *Caravaggio*. Cosac Naify, 2012.

FEBVRE, Lucian. *O Problema da Descrença no Século XVI: a religião de Rabelais*. Paris/Lisboa: Éditions Albin Michel/Editorial Início, 1970.

MAHON, Denis. *Contrasts in art-historical method: two recent approaches to Caravaggio*. The Burlington Magazine, London, vol. 95, n. 603, jun. 1953, p. 212-220. Disponível em: <<http://www.jstor.org/>>. Acesso em: 14 mai. 2011.

_____. & ROUSSEAU JR., Theodore. *On some aspects of Caravaggio and his times*. The Metropolitan Museum of Art Bulletin, New York, New Series, vol. 12, n. 2, oct. 1953, p. 33-45. Disponível em: <<http://www.jstor.org/>>. Acesso em: 14 mai. 2011.

MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens: uma história de amor e ódio*. Tradução de Rubens Figueiredo, Rosaura Eichemberg e Cláudia Strauch. São Paulo: Companhia das Letras, 2001 [2000].

MARAVALL, José Antônio. *A Cultura do Barroco: análise de uma estrutura histórica*. Tradução de Silvana Garcia. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

MATOS, Olgária. *Masculino e feminino*. Junho, julho, agosto / Revista USP, 1989.

_____. *O iluminismo visionário: Benjamin, leitor de Descartes e Kant*. São Paulo: Brasiliense, 1999.

MUNSLOW, Alun. *Desconstruindo a História*. Tradução de Renata Gaspar Nascimento. Petrópolis: Vozes, 2009 [1997].

NOVO Testamento. Tradução de Huberto Rohden. São Paulo: Martin Claret, 2006.

OLIVEIRA, Carla Mary S. *Sobre o olhar, a Arte e a História: questões para o historiador da Arte*. Sæculum – Revista de História, João Pessoa, DH/PPGH/UFPB, n. 21, jul./ dez. 2009, p. 77-86.

PAIVA, Eduardo França. *História & imagens*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

PALEOTTI, Gabrielle. *Discorso intorno alle imagini sacre e profane*. DIVISO IN CINQUE LIBRI, DOVE SI SCUOPRONO VARI ABUSI LORO E SI DICHIARA IL VERO MODO CHE

CRISTIANAMENTE SI DOVERIA OSSERVARE NEL PORLE NELLE CHIESE, NELLE CASE ET IN OGNI ALTRO LUOGO. RACCOLTO E POSTO INSIEME AD UTILE DELLE ANIME PER COMMISSIONE DI MONSIGNORE ILLUSTRISSIMO E REVERENDISSIMO CARDINALE PALEOTTI VESCOVO DI BOLOGNA. AL POPOLO DELLA CITTÀ E DIOCESE SUA. Firenze: Fondazione Memofonte, 2008 [1578]. Disponível em: <<http://www.memofonte.it/>>. Acesso em: 13 out. 2008.

_____. *De imaginibvs sacris et profanis*. In Golstadii: Ex Officina Typographica Davidis Sartorii, Anno MDXCIV [1594]. Disponível em: <<http://books.google.com.br/>>. Acesso em: 06 nov. 2009.

PANOFSKY, Erwin. *Idea: a evolução do conceito do belo*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1994 [1924].

_____. *Significado nas artes visuais*. Tradução de Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002 [1955].

PROST, Antoine. *Doze lições sobre a História*. Tradução de Guilherme João de Freitas Teixeira. Belo Horizonte: Autêntica, 2008 [1996].

RICOEUR, Paul. *Hermenêutica e ideologias*. Organização, tradução e apresentação de Hilton Japiassu. Petrópolis: Ed. Vozes, 2008.

_____. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução de Alain François. Campinas, SP: Editora UNICAMP, 2007.

ROBB, Peter. *M: el enigma de Caravaggio*. Traducción de Stella Mastrangelo. Barcelona: Alba Editorial, 2005[1998].

ROUDINESCO, Elisabeth; PLON, Michel. *Dicionário de psicanálise*. Tradução Vera Ribeiro e Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

SCHAMA, Simon. *O poder da arte*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010 [2006].

SCHWEITZER, Albert. *A Busca do Jesus Histórico*. Tradução de Wolfgang Fischer, Sérgio Paulo de Oliveira e Cláudio J. A. Rodrigues. São Paulo: Novo Século, 2003.

SCHÜTZE, Sebastian. *Caravaggio: as obras completas*. Tradução de Casa das Línguas Ltd. Köln: Taschen, 2010.

SENNETT, Richard. *Carne e pedra: O corpo e a cidade na civilização ocidental*. Tradução de Marcos Aarão Reis. Rio de Janeiro: Record, 1997.

SILVEIRA, Rosa Maria Godoy. *A cultura histórica em representações sobre territorialidades*. Sæculum – Revista de História, João Pessoa, DH/PPGH/UFPB, n. 16, jan./jun. 2007, p. 33-46.

SIQUEIRA, Antônio Jorge. *As representações do corpo na Idade Média*. Vivência – Revista de História, n. 37, 2011, p. 49-58.

SOHM, Philip. *Caravaggio's deaths*. The Art Bulletin, New York, College Art Association, vol. 84, n. 3, sep. 2002, p. 449-468. Disponível em: <<http://www.jstor.org/>>. Acesso em: 14 mai. 2011.

SOUSA, Dalila Doring. *A representação dos pobres nas pinturas religiosas do caravaggismo napolitano*. Dissertação (Mestrado em História). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2002. Disponível em: <<http://libdigi.unicamp.br/>>. Acesso em: 21 mai. 2011.

SPIKE, John T. *Caravaggio*. 2ª revised ed. New York: Abbeville Press, 2010 [2001].

THOMAS, Troy. *Expressive aspects of Caravaggio's first "Inspiration of Saint Matthew"*. The Art Bulletin, New York, College Art Association, vol. 67, n. 4, dec. 1985, p. 636-652. Disponível em: <<http://www.jstor.org/>>. Acesso em: 14 mai. 2011.

VEYNE, Paul. *Como se escreve a História e Foucault revoluciona a História*. Tradução de Alda Baltazar e Maria Auxiliadora Kneipp. 4. ed. revisada. Brasília: Editora da UnB, 2008 [1971].

_____. *Quando Nosso Mundo Se Tornou Cristão: (312 – 394)*, Tradução de Marcos de Castro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

VILLARI, Rosario (org.). *O homem barroco*. Tradução de Maria Jorge Vilar de Figueiredo. Lisboa: Editorial Presença, 1995 [1991].

WARBURG, Aby. *O renascimento da Antigüidade Pagã: Contribuições para a História Cultural da Renascença Européia*. (Escritos Reunidos), Leipzig, B. G. Teubner, 1932.

WEBER, Max. *A ética protestante e o espírito do capitalismo*. Tradução de Pietro Nassetti. São Paulo: Ed. Martin Claret, 2006.

WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos fundamentais da história da arte: o problema da evolução dos estilos na arte mais recente*. Tradução de João Azenha Júnior. 4. Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000 [1984].

ZILLES, Urbano. *Profetas, apóstolos e evangelistas*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1996.

7.1 – Sítios Eletrônicos Pesquisados

ARS Magazine. Disponível em: <http://www.arsmagazine.com/home>

ARTCYCLOPEDIA. Disponível em: <<http://www.artcyclopedia.com/>>.

ARTNET. Disponível em: <http://www.artnet.com/>

AUCKLAND Art Gallery Toi o Tāmaki. Disponível em: <http://www.aucklandartgallery.com/>

BBC. Disponível em: <http://www.bbc.co.uk/>

BASÍLICA Papal de Santa Maria Maior.

Disponível em: http://www.vatican.va/various/basiliche/sm_maggiore/index_it.html

BÍBLIA Online. Disponível em: <http://www.bibliaonline.com.br/>

BIBLIOTHÈQUE Nationale de France. Disponível em: <http://www.bnf.fr/fr/acc/x.accueil.html>

BRIDGEMAN Art Culture History. Disponível em: <http://www.bridgemanart.com/>

BRITISH Library. Disponível em: <http://www.bl.uk/index.shtml>

BONHAMS. Disponível em: <http://www.bonhams.com/>

BARNES and Noble. Disponível em: <http://www.barnesandnoble.com/>

BIBLIOTECA Digital da USP. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/>

BROOKLYN Museum, <http://www.brooklynmuseum.org/>

CODART. Disponível em: <http://www.codart.nl/index/>

CATHOLIC Canada. Disponível em: <http://www.catholiccanada.com/>

COMUNE di Milano. Disponível em: <http://www.comune.milano.it/portale/wps/portal/CDMHome>

COMUNE di Bologna. Disponível em: <http://www.comune.bologna.it/>

CORBIS Image. Disponível em: <http://www.corbisimages.com/>

CHRISTIES. Disponível em: <http://www.christies.com/>

CRISPIAN Riley-Smith. Disponível em: <http://www.riley-smith.com/crispian/>

DICIONÁRIO de Símbolos. Disponível em: <http://sites.google.com/site/dicionariodesimbolos/>

DISCOVERY Channel. Disponível em: <http://dsc.discovery.com/>

ENCYCLOPÆDIA Britannica. Disponível em: <http://global.britannica.com/>

ENGLISH Heritage. Disponível em: <http://www.english-heritage.org.uk/>

FLORIDA Atlantic University Libraries. Disponível em: <http://fauarchon.fcla.edu/index.php>

FLORIN WEBSITE. Disponível em: <http://www.florin.ms/>

GALLERIA Degli Uffizi. Disponível em: <http://www.uffizi.firenze.it/>.

GOOGLE Art Project. Disponível em: <http://www.googleartproject.com/pt-br/>

GOOGLE. Disponível em: <http://www.google.com.br/>

GOOGLE Tradutor. Disponível em: <http://translate.google.com.br/>

GUGGENHEIM. Disponível em: <http://www.guggenheim.org/>

HERITAGE Images. Disponível em: <http://www.heritage-images.com/>

HERMITAGE Museum. Disponível em: <http://www.heritagemuseum.org/>

IGREJA de São Luís dos Franceses. Disponível em: <http://saintlouis-rome.net/artfoi.php>

JEREMY Norman. Disponível em: <http://www.historyofinformation.com/index.php>

JOSEPH Campbell Foundation. Disponível em: <http://www.jcf.org/new/index.php>

JSTOR. Disponível em: <http://www.jstor.org/>

KAISER Friedrich Museum, BodeMuseum. Disponível em: http://www.kaiserfriedrich-museums-verein.de/cms/front_content.php?idcat=23&idcatart=3

KIMBELL Art Museum. Disponível em: <https://www.kimbellart.org/>

KONINKLIJKE Bibliotheek - Nationale Bibliotheek Van Nederland. Disponível em: <http://www.kb.nl/manuscripts/search/index.html>

KUNSTHISTORISCHEN Museum. Disponível em: <http://www.khm.at/>

MUSÉE du Louvre. Disponível em: <http://www.louvre.fr/>

MUSEI Capitolini. Disponível em: <http://www.museicapitolini.org/>

MUSEI Vaticani. Disponível em: http://mv.vatican.va/2_IT/pages/MV_Home.html

MUSEO Nacional del Prado. Disponível em: <http://www.museodelprado.es/>

NATIONAL Gallery. Disponível em: <http://www.nationalgallery.org.uk/>.

NATIONAL Gallery of Art. Disponível em: <http://www.nga.gov/content/ngaweb.html>

NATIONAL Trust Collections. Disponível em: <http://www.nationaltrustcollections.org.uk/>

NATIONAL Trust. Disponível em: <http://www.nationaltrust.org.uk/>

NEW Advent. Disponível em: <http://www.newadvent.org/>

PERGAMUM, Sistema Integrado de Bibliotecas.
Disponível em: <http://www.pergamum.pucpr.br/redepergamum/>

POLO Museale Fiorentino. Disponível em: <http://www.polomuseale.firenze.it/musei/?m=sanmarco>

PONTIFICAL Gregorian University. Disponível em: http://www.unigre.it/home_page_en.php

ROME Art Lover. Disponível em: <http://romeartlover.tripod.com/>

SAINT Louis des Français, L'église Française de Rome. Disponível em: <http://saintlouis-rome.net/>

SCRIBD. Disponível em: <http://pt.scribd.com/>

SKETE Orthodox Byzantine Icons. Disponível em: <http://www.skete.com/index.cfm>

SOTHEBY'S. Disponível em: <http://www.sothebys.com/en.html>

STAATLICHE Museenzu Berlin. Disponível em: <http://www.smb.museum/smb/home/index.php>

STUDY Blue. Disponível em: <http://www.studyblue.com/>

THE Hunterian. Disponível em: <http://www.gla.ac.uk/hunterian/>

THE STATE Hermitage Museum. Disponível em: http://www.hermitagemuseum.org/html_En/index.html

THE BRITISH Museum. Disponível em: <http://www.britishmuseum.org/>

THE METROPOLITAN Museum of Art. Disponível em: <http://www.metmuseum.org/>

THE GEMÄLDEGALERIE. Disponível em:
<http://www.smb.museum/smb/kalender/details.php?objID=17479&typeId=10>

TRIP to the Museum. Disponível em: <http://tripstothemuseum.tumblr.com/>

TUTTA l'opera del Caravaggio: una mostra impossibile. Disponível em: <http://www.caravaggio.rai.it/>.

UNIVERSITY of Glasgow. Disponível em: <http://www.gla.ac.uk/>

UNIVERSITY of California Press. Disponível em: <http://www.ucpress.edu/>

VATICANO, A Santa Sé. Disponível em: http://www.vatican.va/phome_po.htm

WALTERS ART MUSEUM. Disponível em: <http://thewalters.org/>

WARBURG Institute. Disponível em: <http://warburg.sas.ac.uk/home/>

WEB Museum. Disponível em: <<http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/caravaggio/>>.

WIKIQUOTE. Disponível em: http://pt.wikiquote.org/wiki/Página_principal

WIKIMEDIA Commons. Disponível em: http://commons.wikimedia.org/wiki/Main_Page

WIKIPEDIA. Disponível em: <<http://en.wikipedia.org/wiki/Caravaggio>>.

WIKIPAINTINGS. Disponível em: <http://www.wikipaintings.org/de>

7.2 – Filmografia

ANJOS, Discovery Channel. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=0Sk8l0svuJU>

EVANGELHO Segundo São Mateus. Pier Paolo Pasolini, 1964.

HISTÓRIA das religiões. Europa Filmes, volumes 1, 2 e 3.

Il Potere Del Genio - Caravaggio, History Channel (o mesmo da BBC).

JARMAN, Derek. *Caravaggio*. USA: Cinevista, 1986. São Paulo: Spectra Nova, s.d. (DVD, color, stereo, inglês, legendado).

JAUBERT, Alain. Série *Paleta: Anjos e demônios*.

SIMON Schama's Power of Art – Episode 2: Caravaggio. Londres: BBC, 2006.

O Poder do Mito. Joseph Campbell em entrevistas com Bill Moyers. USA.

THE Caravaggio Affair, Produzido por DocLab, 52 minutes, 2010.

8. Anexos

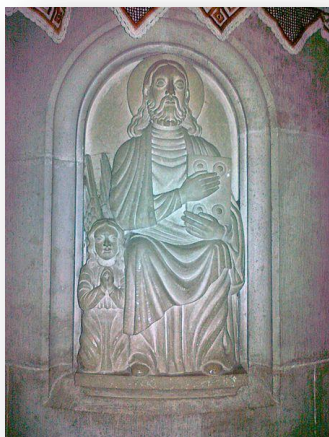
Segue a parte do acervo documental que se preferiu retirar do corpo do texto, em acordo com o proposto no tópico 3.2 – Cultura Artística das Pinturas.

Versões Anteriores a Caravaggio

1. São Mateus escrevendo. Século XII. Autoria desconhecida. Tamanho da pintura: 25,40cm × 17,78cm.



2. Relevô Medieval de São Mateus, na Igreja de Ják, Hungria (século XIII, cerca de 1220).

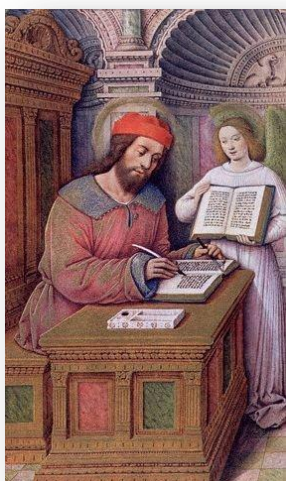


3. São Mateus escrevendo o Evangelho. Gravura presente no Livro de Miélot, chamado “Histoire du mors de la pomme”, de 1470. Conforme *site* eletrônico da Bibliothèque Nationale de France, em Paris, o Livro de Miélot,

Traz uma sequência de diálogos em verso, possivelmente, uma das raras tentativas de Miélot, com todas as páginas ilustradas com desenhos brutos. Suas obras listadas são quase inteiramente dedicadas a traduções, as versões editadas, e transcrições de obras de outros. A imagem é de São Mateus escrevendo em um livro encadernado aberto, enquanto um anjo ajoelhado, seu símbolo, estende o pote de tinta. Miélot pode ter copiado estas a partir de modelos vivos. [...] Em qualquer caso, Miélot é de grande interesse no estudo da preparação e da produção de códices (L'Epistre de Cicéron à son frère Quintus; Briève compilation des histoires de toute la Bible ; and Histoire du mors de la pomme). É um exemplo notável da pasta de trabalho de um escriba, iluminador e tradutor da corte borgonhesa prolífico. (Referência em Bibliothèque Nationale, Paris, Ms. fr. 17001, fols. 115 verso and 116 recto).



4. Manuscrito de Iluminação retratando São Mateus sendo inspirado por um anjo. Sem datação e sem autoria conhecidas. Tamanho máximo: 25,40cm × 12,70cm.



5. São Mateus do mesmo autor acima Martin Schongauer (Alemanha, 1445-1491 ?). Gravura por volta de 1480. Dimensão aproximada de 20.6 x 9.2 cm.



6. São Mateus gótico de escultor alemão. Produzida antes de 1322. Escultura em pedra. Presente na Catedral de Colônia, na Alemanha. A escultura de São Mateus é do coro da Catedral de Colônia. Ele foi executado no mesmo estilo delicado e elegante da Catedral de Estrasburgo.



7. O Anjo símbolo de São Mateus. Aproximadamente em 1329 por Lorenzo Maitani (1255, Siena - 1330, Orvieto). *Escultura Externa em Bronze. Presente em Duomo, Orvieto, Itália. Em toda a fachada da Catedral de Orvieto, saem algumas mísulas que suportam os símbolos dos quatro evangelistas: o anjo (São Mateus), o*

Leão (São Marcos), a Águia (São João) e o Touro (São Lucas). Entre essas obras, o Anjo de Mateus e a Águia de João são geralmente atribuídos a Lorenzo Maitani.



8. Manuscritos de Iluminação bizantina que descreve São Mateus sentado à sua secretária. “O mobiliário monástica representado na iluminação pertence ao tipo encontrado em scriptoria. Codex 68, folio 1.v. País de Origem: Grécia. Cultura: bizantino. Data século 12. Dados advindos da Biblioteca Nacional, Atenas. Mosteiro Vatopedi, 1340-1341. Monte Athos, na Grécia. Bizantino”.

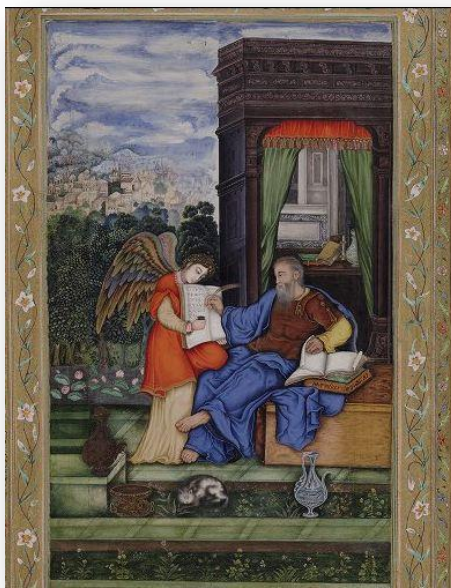


Com marca d'água do site pesquisado Corbis.

9. Iconografia medieval de São Mateus e o Anjo. Sem autor e sem datação conhecidas.



10. São Mateus a escrever o Evangelho com um anjo segurando o volume, uma miniatura islâmica produzida aproximadamente entre 1570-1602 (?). Autoria de Kesu Das.³⁵



³⁵ [fl c. 1570-c. 1602). Indian miniature painter. A Hindu, he is best known for his copies and adaptations of European prints, of which the most famous is St Matthew the Evangelist (see fig.). Signed Kesu Das and dated AH 996 (AD 1587-8), this is based on an engraving by Philip Galle after Maarten van Heemskerck. Kesu Das's understanding and transformation of European techniques in rendering volume and space made a decisive contribution to the evolution of the studio under the Mughal emperor Akbar (reg 1556-1605). Named fifth of the seventeen painters listed in order of seniority in the Ayin-i Akbari, a contemporary account of Akbar's administration as it was c. 1590, Kesu Das was well established by the early 1580s and thus would have worked on the great Hamzanama ('Tales of Hamza'; c. 1567-82, alternatively dated 1562-77)". Retirado do site Oxford Grove Art: Kesu Das, a partir do google books.

11. São Mateus e o Anjo. Produzido por Antonio Tempesta, aproximadamente entre 1555 e 1630.

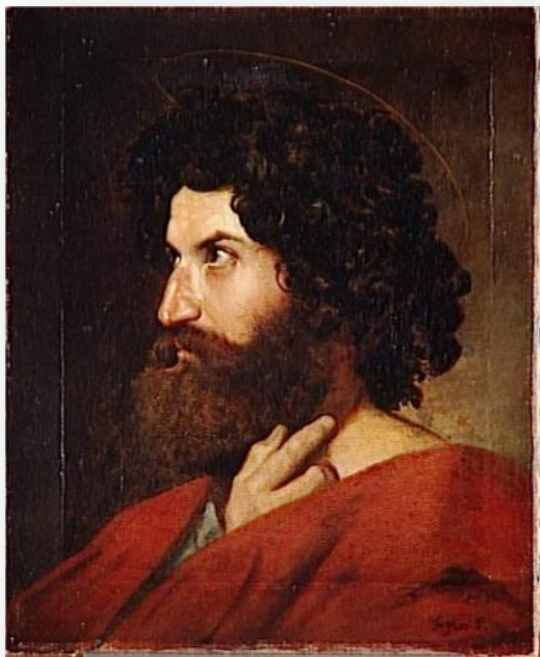


12. São Mateus escreve seu Evangelho ao lado de um Anjo, 1578. Produzido por Jost Amman. Trabalho em bloco de madeira atribuído a Jost Amman. Coleção de Bernard L. Weiss.



Pós-Versão de *São Mateus e o Anjo* de Caravaggio

1. São Mateus, produzido pelo artista Jean Auguste Dominique Ingres, em 1820. Sob estilo Neoclássico. Localizado no Museu do Louvre, Paris, França.



2. São Mateus sendo inspirado, em óleo sobre tela. Sir Edward Coley Burne-Jones (1833-1898). Sem datação, portanto entre 1833 e 1898. Cuidado por colecionador privado. Dados retirados em Biblioteca de Artes Bridgeman, The Bridgeman Art Library.



Amor Vitorioso

1. Omnia Vincit Amor. Produzido pelo artista Benjamin West (1738–1820). Título possível: “O poder do amor em três elementos”. Datado de 1809. Em óleo sobre tela. Atualmente no Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque, EUA.



2. Produzida em 1817, esta pintura retrata “Cupido e Psiquê”. Por Jacques-Louis David (1748–1825).



3. As flechas do Cupido. Produzido pelo artista Léon Bazille Perrault (1832–1908). Sem datação, portanto, entre 1832 e 1908.



4. Cupido, 1890. Pintura de William-Adolphe Bouguereau.



5. Cupido também de autoria de William-Adolphe Bouguereau (1825-1905)
Produzido em 1891. Apenas um ano após a anterior.

